

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ainhoa Rodríguez López

Director

Antonio Castro Bobillo

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



EL CONCEPTO DE REALIDAD EN EL CINE
DE FEDERICO FELLINI

Tesis Doctoral de Ainhoa Rodríguez López

Dirigida por Antonio Castro Bobillo

20 de junio de 2014



EL CONCEPTO DE REALIDAD EN EL CINE

DE FEDERICO FELLINI

© Ainhoa Rodríguez López

ÍNDICE

1. RESUMEN EN INGLÉS (EXTENDED ABSTRACT)	5
2. INTRODUCCIÓN	10
2.1. Objetivos	10
2.2. Metodología	14
3. EL CONCEPTO DE REALIDAD FÍLMICA	21
3.1. De la reproducción a la reinención	21
3.2. Acercamiento a los estudios sobre la representación en el cine de Fellini: el motivo de nuestro trabajo	31
4. EL CAMINO DE LA VEROSIMILITUD EN EL CINE	37
4.1. Un ejemplo de reinención verosímil	41
5. EL ANÁLISIS TEXTUAL	52
5.1. La selección de escenas	52
5.2. <i>Los Inútiles</i> — <i>I Vitelloni</i> , 1953—	55
5.2.1. El découpage de las secuencias	56
5.2.2. El análisis fílmico de las secuencias	73
5.3. <i>Las noches de Cabiria</i> — <i>Le notti di Cabiria</i> , 1957—	122
5.3.1. El découpage de las secuencias	122
5.3.2. El análisis fílmico de las secuencias	143
5.4. <i>Fellini, ocho y medio</i> — <i>Otto e mezzo</i> , 1963—	176
5.4.1. El découpage de las secuencias	176
5.4.2. El análisis fílmico de las secuencias	201
6. FELLINI Y EL NEORREALISMO: CONTEXTO E INFLUENCIAS	247
6.1. El origen del Neorrealismo	247
6.2. Neorrealismo: características de estilo	256
6.3. Fellini y el Neorrealismo: su relación con el movimiento	261
7. LA REALIDAD CINEMATOGRAFICA EN <i>LOS INÚTILES</i>	267
7.1. La inspiración de los <i>vitelloni</i>	267
7.2. La representación fílmica en <i>Los inútiles</i>	271
7.3. La verosimilitud en <i>Los inútiles</i>	285

8. LA REALIDAD CINEMATOGRAFICA EN <i>LAS NOCHES DE CABIRIA</i>	289
8.1. Los orígenes de Cabiria	289
8.2. La representación fílmica en <i>Las noches de Cabiria</i>	291
8.3. La verosimilitud en <i>Las noches de Cabiria</i>	316
9. LA REALIDAD CINEMATOGRAFICA EN <i>OCHO Y MEDIO</i>	320
9.1. <i>Otto e mezzo</i> y su inspiración autobiográfica	320
9.2. La representación fílmica en <i>Ocho y medio</i>	325
9.3. La verosimilitud en <i>Ocho y medio</i>	346
10. LA CARICATURIZACIÓN A TRAVÉS DEL PRISMA FELLINIANO: DEL PAPEL AL FOTOGRAMA	350
11. CONCLUSIONES FINALES	361
12. BIBLIOGRAFÍA	374
13. FILMOGRAFÍA DE FEDERICO FELLINI	390

1. RESUMEN EN INGLÉS (EXTENDED ABSTRACT)

The Concept of Reality in the Cinema of Federico Fellini

The research we have done has been elaborated with the intention of unlocking the cinematic universe of this filmmaker. We will delve into the concept of cinematographic reality as seen in three of his films, selected as paradigms of his work, and examine their levels of representation in order to deepen our understanding of the development of his creative process from the beginning of his career as a director, to its most mature phase.

To this end, we have targeted several objectives relevant to the hypotheses of this thesis, starting with the notion that reality in Fellini's films evolves clearly under the influence of the Italian Neorealist movement, and then gives way to an approach that veers from the practice of merely imitating the reality taken as its reference point, to reinvent it in terms of form and content.

Through Fellini's filmography, we also intend to define the key features that mark a hypothetical coexistence, which we feel may reside between the filmic devices that can be considered realistic, and non-realistic ones of a more introspective nature, while also identify the locus of that coexistence.

Furthermore, we want to investigate the possibility that films whose universes are situated far from the imitation of reality do not have to lack cinematographic verisimilitude. This verisimilitude is determined in relation to the manner in which the director adheres to the laws of his own creative universe, as they unfold across the course of his oeuvre. The distortion, exaggeration or even transfiguration of a film should not be at odds with the truth of the text in question.

As the cardinal axis and guide for our thesis, we will carry out a textual analysis based on the shots —and their *découpages*—, without losing sight of the relationship between them and their character and meaning with respect to the film in general. We will consider the film text as part of a methodology to be adapted to our needs, in accordance with the idea of analysts, Aumont and M. Marie for whom "*there is no universal method of analysis of films.*" It is difficult, therefore, to carry out a specifically sociological, structural or psychological methodology, since it would leave our study incomplete.

We must respond to the requirements of the film in question, and to our individual goals, using all the theories and approaches available to us that will allow the the best work to be produced, keeping in mind the characteristics of each scene on very different levels, given that the particular procedures required for sequence 34 are not necessarily the same as for sequence 35.

Our meticulous and conclusive analysis of the concept of reality in the cinema of Fellini, the devices of its construction and its evolution, as well as the key features of its verisimilitude, has not meant, thematically speaking, and within the vast literature surrounding the figure of Federico Fellini and his work, a delimited, concrete or exclusive centering on the work of other analysts/researchers of his filmography. Therefore we consider that our thesis comes as a worthy contribution.

For our work we have chosen three films: *I Vitelloni*, 1953; *Le Notti di Cabiria*, —*Nights of Cabiria*—1957, and *Otto e Mezzo* —8 ½—, 1963.

We have selected *I Vitelloni* because it is his second film as sole director. It allows us to address Fellini's qualities as filmmaker at the beginning stages of his

career. Depicting the daily routine of a group of lazy, young unemployed bourgeois in a small coastal town, it is an interesting work that, upon first viewing, shows a realist influence in line with the tenets of Neorealism.

In *Le notti di Cabiria* an a priori coexistence between the Neorealist legacy, and certain notions of the reinvention of reality that are essential to the nature of its protagonist, provides an interesting benchmark for tracking filmic devices with respect to *I Vitelloni*. Through a cohesion of elements of a diverse character within a same filmic text, this benchmark allows us to understand the guiding principles that underpin their interconnectedness.

Finally, in *Otto e Mezzo*, we think that an clear-cut reconstruction of reality is given without reservations, and our decision to end our review of this film owes to the belief - to be confirmed- that all those elements that have been called "fellini-esque" and that cater to the subjective reinvention of filmic representation, are already fully manifested in this *I Vitelloni*.

Once the *découpages* of the selected sequences have been carried out, and a detailed and precise analysis of the work in question is realized, we will investigate the concept of reality and of the idea of truth in each cinematographic work. This study will include reviews of each individual film, as well as a comparative analysis.

Our final conclusions are:

In *I Vitelloni*, we find a certain duality. On the one hand, we find a moderate naturalism rendered conventionally, which permeates the entire film. Whereas, in

some very subtle attempts at reinvention which approach an idiosyncratic sense of the poetic, striving for a symbolism that, nevertheless, is not fully achieved.

Fellini repressed his tendency towards subjective reconstruction in favour of a more measured narrative and a more academic approach to reconstruction. This, combined with a certain influence of neorealism, that takes the form of a fragmented or episodic narrative concerning the soporific everyday life of the protagonists —a world where nothing forcefully dramatic occurs— moves substantially away from classical narrative approaches. The director places form at the service of its content, resulting in a consistent filmic reality, with nothing that might stand out against the rest of the film.

As early as *Le Notti di Cabiria* there is evidence of a duality of approaches. It is reflected in the use of realistic devices mingled with elements of a notably lyrical reinvention, which are conducted in a balanced and integral manner, where the two seemingly opposed precepts coexist in complete harmony, each depending on the other for their respective meanings. For example, the histrionic personality of Cabiria is a metaphor of her intellectual limitation in understanding the world and her innocence. Her expressionist character is seen against a mostly realistic environment, and only serves to further strengthen the underlying principles of the film. Paradoxically, this emphasizes her verisimilitude.

Rhetorical devices already appear in *Le notti di Cabiria*, such as counterpoint, irony, metaphor, and caricature, but which were barely developed in *I Vitelloni*. These devices will reach their quintessence in *Otto e mezzo*, confirming the development of elements that conceal a nascent yet repressed poeticism, in the initial phases of Fellini's career. *Le notti di Cabiria* is also fragmented or, divided in

chapters, breaking with the classical narrative format, but in this case, by means of unique and extraordinary scenes which completely changes the work's direction, away from the neorealist search for a way to reflect everyday life.

We conclude our study with *Otto e mezzo*, when Fellini is at the height of his maturity as a director. The notion of "realistic" disappears almost completely, and the use of the techniques of Neorealism is made only through the perversion of them. Since the reinvention is realized in all aspects of the film, and clearly reaches moments of transfiguration, the symbolic nature of his characters is firmly established. The narrative becomes more complex, with different temporal jumps and introducing meta-language. *Otto e Mezzo* arrives at structural, formal and aesthetic excellence via the symbiosis of his approach to the idea of reconstructing reality from subjective and metaphorical rules. This situates the story, an introspective tale of the protagonist, the director Guido Anselmi, at the opposite end of mimetic creation, through an Expressionist, though plausible, verisimilitude.

2. INTRODUCCIÓN

2.1. Objetivos

La idea primigenia de la que partía este estudio de investigación se hallaba en el trabajo realizado para el diploma de estudios avanzados DEA, en el que nos centrábamos en los códigos con los que Federico Fellini llevó a cabo la creación de dos de sus más célebres personajes: Cabiria —*Las noches de Cabiria*, 1957— y la Saraghina —*Fellini ocho y medio*, 1963—. Se trató así de reducir las dimensiones del corpus cinematográfico del director italiano para ejemplificar, de forma concreta y eficaz, cuáles eran algunos de los aspectos más destacados de la construcción fílmica del realizador a través de dos de las figuras femeninas más icónicas de su cine, como son la interpretada por Giulietta Masina y la que encarnó Edda Gale seis años después. Ambas creaciones suponían, en modos distintos, una concepción alejada de la noción de mimesis o de arte figurativo, y se daba así, por tanto, una evidente reinención de la realidad, atendiendo a las leyes del personal cosmos del autor.

Así las cosas, queríamos profundizar en el proceso representativo del cineasta riminés, en su manejo de los elementos que constituyen el engranaje del universo de sus películas y, esencialmente, ahondar en el desarrollo de la construcción/reconstrucción audiovisual a lo largo de su filmografía, destacando los dispositivos —realistas o anti-realistas— que determinan la cohesión y la verosimilitud de su alquimia cinematográfica. Y de esta necesidad de desgarnar las claves del mundo elaborado por el director, perfilando los caminos explorados durante su proceso evolutivo, surge este nuevo trabajo de investigación,

fundamentado en el análisis del texto fílmico como fuente, objeto y paradigma esencial de nuestra búsqueda.

Si reparamos en la noción que en el imaginario colectivo se tiene del cine de Federico Fellini podríamos apuntar, entre otras cosas, que aquello que es reconocido como “felliniano” se asocia con una tendencia a transformar la realidad alejándose del naturalismo, con la construcción de atmósferas personales de identidad única y con personajes y ambientes relacionados con la exageración y lo caricaturesco. A propósito de esto, atendamos a unas palabras de Fellini dichas en 1983 —a la edad de sesenta y tres años, treinta y un años después de su primera dirección en solitario—, refiriéndose a su compromiso como director en cuanto a cuestiones de recreación fílmica y criticando las corrientes de fuerte carácter realista que imperaron en la Italia de posguerra, que se concretaron en el movimiento denominado *Neorealismo*, del que, de algún modo, él tomó parte en sus inicios:

“La única responsabilidad que siento es la de evitar la aproximación que es la secreción más directa de la ignorancia y de la estupidez. Ser aproximativos es una connotación nuestra, típicamente italiana, una actitud psicológica que siempre hemos cultivado con esmero complaciente y a veces hasta con presunción como si fuera un recurso, una cualidad genética que los demás no pueden sino envidiarnos, cuando casi siempre solo es la escuálida resignación de sobrevivir, se entiende que también sólo aproximativamente.”¹

Supone esta reflexión toda una declaración de principios donde el cineasta rechaza, taxativamente, la reproducción audiovisual que toma como objetivo la

¹ GRAZZINI, Giovanni, *Interviste sul cinema*, Roma, Eulama, 1983 —*Algún día haré una bella historia de amor*.

búsqueda en imágenes de un resultado tan exacto al referente original como sea posible. Es decir, niega la noción “aproximativa” como un valor general². Desarrolla comentarios similares de forma constante a lo largo de su carrera —sobre todo a partir de la segunda mitad de la misma—, donde apunta a su clara renuncia a representar la realidad basándose en la mimesis más absoluta con la misma, y dejando al descubierto, por otro lado, su interés por la reinvención.

“De lo que sí estoy seguro hasta ahora es de que no quiero rodar nada de veras, quiero hacerlo reconstruir todo, así, mientras reconstruyen, yo voy navegando y tengo una justificación para mi pereza. La película ha de ser completamente fiel a las visiones de la imaginación. La escenografía requiere una extraordinaria exactitud de reconstrucción, no una precisión escrupulosa, una interpretación algo pedante de un estilo y una época entendido modernamente. Debe ser exacta en cuanto evocadora en un sentido profundo.”³

Atendiendo a este nuevo apunte del director —que llevó a cabo mientras preparaba el rodaje de *Otto e mezzo* en 1963— no resultaría descabellado pensar que una concepción personal, imaginativa y anti-realista de la representación cinematográfica fue fundamental para su obra desde el origen de la misma. Pero, incluso antes de comenzar nuestro trabajo, consideramos que el creador vivió una progresión —por otro lado lógica— en su ejercicio de realización fílmica que pudo partir de convicciones realistas o, incluso, que dichos preceptos se

² Debemos tener presente al respecto de este trabajo que las opiniones y planteamientos de Federico Fellini en torno al cine y al concepto de representación variarán, en mayor o menor grado, dependiendo del momento vital y profesional en el que se encuentre.

³ CEDERNA, Camilla, *8 ½ di Federico Fellini*, Bolonia, Capelli Editore, 1963 —*8 ½ DE FELLINI*, trad. español Manuel Vázquez, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1963, p.87—.

desarrollaron en convivencia con otros de pura y subjetiva “reconstrucción”; creencia que, en cualquier caso, es nuestra obligación corroborar.

Nuestra tesis doctoral va a estar dirigida primordialmente al estudio de las principales características y dispositivos del engranaje que conforman el concepto de realidad fílmica felliniana, al análisis de la evolución de su obra y, consecuentemente, a determinar la anunciada reinvención del medio representado, si en esta se lleva a cabo, atendiendo a planteamientos anti-naturalistas en rechazo del Neorrealismo. Averiguaremos si las características que evidencian un universo alejado de la idea de imitación ya existían como germen en los comienzos de su carrera como director, determinando la época y el momento en la que se comienza a producir esa intención de modificar la realidad, de rehacerla a su manera. Como no vamos a proceder a dar nada por evidente, ejemplificaremos y comprobaremos que nuestro planteamiento resulte justificado a lo largo de un minucioso análisis fílmico.

De esta manera, a modo de conclusión, estableceremos como objetivo principal de nuestro trabajo el esclarecimiento de las siguientes hipótesis:

1.- La obra de Federico Fellini se dirige y evoluciona hacia un concepto de creación fílmica cuyos mecanismos atienden a la idea de reconstrucción de la realidad a través de unos códigos personales y/o simbólicos, que reinventan el objeto que representan y se alejan de los planteamientos realistas establecidos en su inicio como cineasta.

2.- Fellini dispone la puesta en escena y el resto de las técnicas cinematográficas⁴ al servicio de un mismo nivel y de una misma noción de representación formando un todo homogéneo que determina la verosimilitud de sus películas, ya que la coherencia y la verdad de un filme no va ligada, necesariamente, al alto grado de mimesis con la realidad.

3.- Existen, desde el comienzo de la carrera cinematográfica del director, elementos poéticos, conceptuales y otros dispositivos originales, cercanos a universos imaginados de realidad alterada y/o alegórica, que trascenderán en su posterior filmografía.

2.2. Metodología

El mayor problema se nos presenta a la hora de tratar de construir un modelo de análisis fílmico que sea universal y utilizable para cualquier tipo de película, sobre todo teniendo en cuenta que la enseñanza cinematográfica en la Universidad, en torno a la cuestión que nos ocupa, pertenece a una época muy reciente y, por lo tanto, los primeros que se encargaron de llevarla a cabo procedían de otros campos, fundamentalmente la literatura, la psicología y la sociología. Estos trataron de transvasar sus planteamientos al campo cinematográfico. Pero ese “transvase”, dadas las notables y evidentes diferencias existentes entre los distintos objetos de estudio, lastraban notablemente los resultados e hicieron que el camino recorrido haya sido muy largo y excesivamente lento.

⁴ Las técnicas cinematográficas hacen referencia a la puesta en escena, el montaje, la fotografía y el sonido de una película.

Tratemos de poner un ejemplo: el punto de vista, algo recurrente en los análisis literarios y trasladado con demasiada frecuencia al análisis textual cinematográfico. En una obra literaria es extraordinariamente frecuente el mantener el punto de vista, en muchas ocasiones, durante toda la obra y, en cualquier caso, al menos durante capítulos enteros o a lo largo de extensos fragmentos. Por el contrario, en el relato cinematográfico puede haber modificación de la perspectiva en cada plano de un filme e, incluso, coexistir varios puntos de vista en un solo plano —el plano semi-subjetivo—. Atendamos a una película como *The Innocents* de J. Clayton —1961—, que adopta un punto de vista subjetivo —ya que el relato en *Los inocentes* está en primera persona pues es la confesión de la protagonista, la señorita Giddens— pero que, sin embargo, Clayton no renuncia a trasladar al espectador informaciones oportunas para la narración pero que difícilmente podrían ser conocidas por ella. Es decir, renuncia al plano subjetivo permanente, que en teoría sería lo coherente pero que empobrecería enormemente el filme. Además, esta situación viene agravada porque, utilizando como unidad mínima narrativa el plano, los planteamientos de cualquier clase que pueden ser pertinentes a nivel expresivo o descriptivo para el plano 38, podrían ser muy diferentes de los que son relevantes para el plano 39.

Ya Eisenstein en un texto escrito⁵ en 1934 —es decir nueve años después de la realización de su famosa película *El acorazado Potemkin*, 1925— y en un contexto absolutamente contrario a semejantes teorías “justificadoras de un experimentalismo que el público no entendía”, realizó un interesantísimo análisis fílmico a partir de 14 planos de la escena que antecede al comienzo del tiroteo en

⁵ EISENSTEIN, S.M., *De la pureza del lenguaje cinematográfico* (artículo), revista *Sovietskoie Kino* nº 5, Moscú, 1934.

las famosas escalinatas de Odessa, en que los habitantes de la ciudad se solidarizan y envían víveres a los amotinados del Potemkin. Curiosamente, la razón confesa del trabajo del realizador soviético era demostrar la independencia y la fuerza del lenguaje cinematográfico frente a las corrientes clásicas que le hacían depender del teatro y de la novela. Eisenstein explica, con gran sentido didáctico, como alterna los planos de las embarcaciones con víveres camino del barco, con los de los habitantes de Odessa que saludan a los marineros, aumentando progresivamente la tensión y manteniendo el crescendo a partir de la interacción de los planos alternos de ambos motivos, basándose, fundamentalmente, en la composición, privilegiando, dentro de ella, los primeros planos y la profundidad de campo.

Destaca, por tanto, que Eisenstein ya utiliza en 1934 el plano como unidad narrativa, resultando absolutamente adecuado dado que en ellos existe una unidad de planteamientos, algo de lo que su propio realizador es, lógicamente, muy consciente. Se refiere a conceptos cinematográficos como puede ser la composición, lo que, en aquella época, y hasta muchísimos años después, era extraordinariamente infrecuente y, por tanto, revolucionario.

Tratar de aplicar una plantilla inamovible acaba, por tanto, por convertirse en un despropósito. Sin ánimo de resultar exhaustivos, podemos comprender que los métodos de todo tipo —estructuralistas como los de Metz⁶, Propp⁷ y Barthes⁸;

⁶ METZ, Christian, *Langage et cinéma*, s.l., Librairie Larousse, 1973 —*Lenguaje y cine*, trad. español Jorge Urrutia, Barcelona, Editorial Planeta, 1973—.

⁷ PROPP, Vladimir, *Morfologija Skazki*, Coll. Voprosy poetiki n°12, gosudarstvennyj institut istorii iskusstva, Leningrado, 1928 —*La Morfología del cuento*, trad. del francés F. Díez del Corral, Madrid, Ediciones Akal, 1985—.

⁸ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, s.l., Éditions du Seuil, 1973 —*El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, primera edición 2007—.

sociológicos como los de Morin⁹ o Sorlin¹⁰; y psicológicos-psiquiátricos como los desarrollados, entre otros, por Lacan^{11 12}— resultan incompletos si se asumen como metodologías absolutas. Centrándonos en lenguaje fílmico —que es el que nos ocupa— y partiendo del análisis plano a plano como espina dorsal para nuestra investigación, el uso de una única metodología no sería pragmático, ya que, como hemos destacado, cada plano exigirá unos requerimientos muy distintos y a muy diferentes niveles.

Más interesantes nos resultan, para nuestros planteamientos, los intentos de críticos cinematográficos —y es muy curioso que sean críticos, aunque muchos de ellos también ejercen como profesores universitarios— como Bordwell¹³, Aumont o Marie¹⁴, que centran su análisis en la imagen fílmica y que han supuesto una notable contribución al desarrollo de la investigación cinematográfica. El propio Guido Aristarco, director de la revista italiana *Cinema Nuovo*, escribió en opinión de Aumont, Marie, Bergala y Vernet “la más importante

⁹ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956 —*El cine o el hombre imaginario*, trad. español Ramón Gil Novales, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2011—.

¹⁰ SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour p'histoire de demain*, París, Éditions Aubier-Montaigne, 1977 —*Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, trad. español Juan José Utrilla, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985—.

¹¹ LACAN, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre I, Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, París, Éditions du Seuil, 1975 —*El seminario de Jacques Lacan, Libro nº1, Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*, trad. español Rithee Cerasco y Vicente Mira Pascual, Buenos Aires, Editorial Paidós Ibérica, 1981—.

¹² LACAN, Jacques, *Mon enseignement*, París, Éditions du Seuil, 2005 —*Mi enseñanza*, trad. español Nora A. González, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2007—.

¹³ BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, Madison, The Board of Regents of the University, 1985 —*La narración en el cine de ficción*, trad. español Pilar Vázquez Mota, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996—.

¹⁴ AUMONT, Jacques/ MARIE, Michel, *L'analyse des films*, París, Éditions Nathan, 1988 —*Análisis del film*, trad. español Carlos Losilla, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990—.

historia de las teorías cinematográficas”¹⁵, en referencia a su libro *Historia de la teorías cinematográficas*¹⁶.

Así las cosas, tal y como refieren Jacques Aumont y Michel Marie “no existe (...) un método universal de análisis de films”¹⁷. Puede haber herramientas más generales que resulten válidas para determinados aspectos de un gran número de películas y otras más específicas que sólo sean efectivas para algún filme en particular. Cada analista configura su propio modelo que ni debe ser ni será el mismo para cada obra cinematográfica que se disponga a analizar, pues cada uno requiere de un modelo de estudio a la medida de sus necesidades y de las características de la película en particular.

“En resumen, hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y objeto resultan por completo adecuados para el film concreto del que se ocupan.”¹⁸

De este modo, nuestro análisis fílmico considerará el texto cinematográfico en cuestión como el corpus sustancial de nuestro trabajo, manteniendo en un plano secundario —que no obviándolos, puesto que completarán nuestro estudio— los elementos “citacionales” y de documentación¹⁹, así como aquellos

¹⁵ AUMONT, Jacques/BERGALA, Alain/MARIE, Michel/VERNET, Marc, *Esthétique du film*, París, Éditions Fernand Nathan, 1983 —*Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, trad. español Núria Vidal, trad. español y adaptación de los capítulos actualizados (pp. 9-13 y 307-329) Silvia Zierer, Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p.13—.

¹⁶ ARISTARCO, Guido, *Storia delle teorie del film*, s.l., Giulio Einaudi editore, 1960 —*Historia de las teorías cinematográficas*, trad. español Andrés Boglár, Barcelona, Editorial Lumen, 1968—.

¹⁷ AUMONT/MARIE, *L'analyse des films*, ob. cit., p.23.

¹⁸ AUMONT/MARIE, *L'analyse des films*, ob. cit., p.23.

¹⁹ Las declaraciones y escritos de allegados y colaboradores del director no nos garantizan una idea de absoluta objetividad que, por otro lado, es imposible y nada tiene que ver con cuestiones filmológicas. Lo mismo sucede con el propio cineasta que en más de una ocasión ha declarado que es “un gran mentiroso”.

planteamientos —estructurales, semióticos, sociológicos, históricos— que en algún momento puedan sernos de utilidad.

Nuestra metodología será, entonces, esencialmente filmológica, centrándonos en cuestiones de encuadres, movimientos internos de los personajes o de cámara, composición, tamaño y angulación de los planos, iluminación, montaje, además del plano sonoro; y, en general, reparando en técnicas, principios y herramientas narrativas, descriptivas y expresivas desarrolladas y propias del texto audiovisual. Resultará relevante, también, fijarnos en las relaciones que establecen cada uno de los elementos de la película, puesto que, en cualquier caso, nuestro trabajo atenderá tanto al significado como a su modo de representación en el relato fílmico y, apoyando la idea de Aumont/Marie por la cual “no existe contenido que sea independiente de la forma través de la cual se expresa”²⁰, tendremos siempre presente la interacción y adhesión de ambas nociones.

Así pues, el método elegido para nuestro estudio será particular y específico, y estará elaborado en función de nuestros requisitos. Realizaremos nuestra tesis basándonos en la práctica de nuestra experiencia con el propio texto, en aquellos elementos en los que este incida, profundice o acentúe durante su desarrollo como narración, y que ejemplificaremos en las secuencias seleccionadas correspondientes a tres largometrajes de Federico Fellini que no se hallan continuos en el tiempo. Por tanto, nuestra tarea será, como no puede ser de otro modo, funcional y pragmática, teniendo como fin fundamental los objetivos planteados.

No obstante, tal y como hemos apuntado, solo llevaremos a cabo el análisis de aquellos fragmentos que consideremos adecuados y necesarios para estudiar,

²⁰ AUMONT/MARIE, *L'analyse des films*, ob. cit., p.132.

ejemplificar y entender la evolución del concepto de realidad cinematográfica en la narrativa de Federico Fellini y que, en nuestra opinión, resulten representativos de la película a la que pertenecen.

Somos conscientes de los problemas que plantea la selección de escenas de un filme —en detrimento de otras— para ser tomadas como ejemplo del texto completo, por cuanto corremos el riesgo de considerar la película como una suma de fracciones que tienen potestad narrativa e independencia por sí mismas y no como un todo unitario; pero bien es cierto que, para analizar la obra del cineasta que nos ocupa con las motivaciones que requerimos, es la opción más coherente y manejable puesto que el análisis global de los distintos largometrajes —con sus respectivos *découpages* a los que aquí haremos referencia posteriormente— supondría una tarea de desbordantes dimensiones y, lo que es más importante, absolutamente ineficaz para el lector/espectador que se perdería en una avalancha de innumerables planos, secuencias, situaciones o personajes. Debemos, por tanto, usar únicamente aquello que nos sea útil, como una muestra representativa de un todo, y que resulte imprescindible y completo para el lector, que será el receptor necesario de nuestro análisis.

3. EL CONCEPTO DE REALIDAD FÍLMICA

3.1. De la reproducción a la reinención

Antes de comenzar con una breve introducción sobre nociones de representación cinematográfica, debemos realizar la distinción entre la “realidad fílmica”, que no es otra cosa que la obra audiovisual en sí misma, aquella construcción que el cineasta lleva a cabo conformando un cosmos que toma como referencia aquellas situaciones, ambientes y personajes que se hayan dado o se podrían dar en la vida real; y lo que se refiere a la realidad propiamente dicha, aquella que el arte interpreta y representa.

Hemos de tener en cuenta, por otro lado, parafraseando a Christian Doelker, que “la realidad es realidad percibida. Ello quiere decir que la percepción marca de entrada unos límites. Las reflexiones acerca de lo que existe más allá de tales límites ya pertenecen al campo de la filosofía (...)”²¹

En la misma línea, distingue Alfredo Franceschi entre “realidad” y “apariencia”²², una diferenciación que plantea enormes problemas al intentar concretar en nuestro análisis, perdiéndonos en campos de pensamiento alejados de la cuestión filmológica que nos ocupa, y sobre todo del estudio específico de la recreación en el cine de Federico Fellini. Así, no dedicaremos nuestro estudio al esclarecimiento de estas materias ya que no resultaría beneficioso para el desarrollo de esta tesis.

²¹ DOELKER, Christian, “*Wirklichkeit*” in *den Medien*, Verlag, Zug, Suiza, Klett und Balmer and Co, 1979 —*La realidad manipulada, Radio, Cine, TV y Prensa*. Colección Punto y Línea, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, p.24—.

²² FRANCESCHI, Alfredo, *Nota sobre el concepto de realidad*, vol. XI, Cuyo, Red Universidad Nacional de Cuyo, 1993-1994, p.155.

El concepto de realidad fílmica desde la aparición del Séptimo Arte se ha vestido de diversas formas y acepciones. Algunos cineastas han tratado de reproducir la realidad representada con la mayor fidelidad posible a través de técnicas realistas, y otros han querido reinterpretarla, abstrayéndose de la misma, en mayor o menor grado, para construir un universo propio desde el guion hasta el corte final.

Antes de la aparición de la fotografía, la única forma de capturar la realidad, de atrapar el momento, en espacio y tiempo, era mediante la reproducción artística. Así, desde la Antigüedad, muchas han sido las sociedades que han interpretado el arte como mimesis.

En cualquier caso, el cine no deja de ser una representación, un conjunto de imágenes en movimiento —acompañadas o no de sonido— que sustituyen a la realidad pero que no son la realidad. Sus medios técnicos ofrecen enormes posibilidades para reproducirla, a veces, de manera casi perfecta, con la idea de conformar una construcción con una convicción claramente realista, pero nunca podrá sustituir al objeto filmado. Por tanto, y como dice el crítico francés André Bazin, el cine “no puede abrazar la realidad toda entera: siempre se le escapa por algún lado.”²³

Marcel Martin cita al respecto de este proceso a Christian Metz:

“En realidad, la representación es siempre *mediatizada* por el procesamiento fílmico, tal como señala Christian Metz: “Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los

²³ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, París, Editions du Cerf, s.f. —¿*Qué es el cine?*, trad. español José Luis López Muñoz, 1ª ed., Madrid, Ediciones Rialp, 1966, p.449—.

objetos mismos. La duplicación fotográfica (...) aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento del discurso. Las efigies del mundo, dispuestas de un modo distinto que en la vida, tramadas y reestructuradas en el curso de una intención narrativa, se convierten en elementos de un enunciado.”²⁴

La iluminación utilizada, la película o soporte elegido para la filmación, la óptica seleccionada, la puesta en escena, el espacio dentro y fuera de campo, las transiciones llevadas a cabo en la narración, el aspecto y la perspectiva, y un largo etcétera, son elementos que modifican y manipulan el tiempo y el espacio real y, por tanto, varían la concepción de los mismos.

Por tanto el cine es y siempre será un símbolo de otra cosa, la recreación —el significante—, vinculada a un concepto —un significado— que hace referencia al objeto real que es representado, ya sea a través del medio literario, pictórico o, como es nuestro caso, la narración cinematográfica. David Bordwell señala como Aristóteles distinguía en su *Poética* entre “los medios de imitación —el medio, tal como la pintura o el lenguaje—, el objeto de imitación —algún aspecto de la acción humana—, y la forma o modo de imitación —cómo se imita algo que, en nuestro trabajo, serían las diversas opciones de narración y expresión fílmica—.”²⁵

Podríamos añadir, además, siendo precisos, que el relato fílmico nunca sería absolutamente “realista” puesto que no revela, en ninguno de los casos, la realidad tal cual es. Incluso en el cine documental, los actos llevados a cabo por

²⁴ MARTIN, Marcel, *La langage cinématographique*, París, Les Éditions du Cerf, s.f. —*El lenguaje del cine*, trad. español María Renata Segura, Barcelona, Editorial Gedisa, abril, 2002, p.22—.

²⁵ BORDWELL, David, ob. cit., p.3.

los personajes de los filmes son, en gran medida, actos representados para la cámara, aunque los protagonistas no sepan que están siendo filmados y no sean actores.

El debate está abierto dado que si la película fuera rodado en una sola toma sin elipsis ni cortes, eliminando todo síntoma de puesta en escena, llegando al extremo de mantener la cámara oculta, lo que recogeríamos en el soporte sería, igualmente, la imagen de lo representado, su símbolo entendido por convención social.

Bien es cierto que consideramos la obra cinematográfica como una acción artística del hombre y, por tanto, debemos destacar la figura del autor/creador como artífice de la misma. En cualquier caso, y dado que ni del estudio general de la evolución del concepto de realidad en el cine, ni del debate artístico sobre el mismo versa la cuestión que nos ocupa, estableceremos, *grosso modo*, que la presencia o ausencia del cineasta/creador en la concepción del relato constituye lo que marcará la división entre la película como arte o como mero registro audiovisual, implantando así nuestros límites en el arco de representación de la realidad del Séptimo Arte. Al respecto, Christian Metz sentenciaba:

“Una máquina puede representar la realidad pero solo un artista puede interpretarla. ¿Adónde ir para encontrar los términos precisos, si el cine puede ser un arte?”²⁶

De este modo, una película necesitará de un cineasta que organice el relato, y desde el momento que el realizador interviene y manipula el material audiovisual en función de su idea, con una intención expresiva, existe una

²⁶ METZ, Christian, ob. cit., p.22.

reconstrucción de la realidad. Y es que esta organización/manipulación que conlleva el acto de filmar es completamente necesaria a la hora de captar la esencia de lo real. Además, en este ejercicio de creación cinematográfica, el cineasta se enfrentará a unas limitaciones de carácter técnico-artístico que serán, también, condicionantes en su ejercicio representacional.

Vamos a atender al ejemplo del documental, pionero para la Historia del cine, *Nanook el esquimal* —*Nanook of the North*, 1922—, dirigido por Robert J. Flaherty. El cineasta captura en esta obra la vida y cotidianidad de una familia de la tribu Itivimuit que habita en el Círculo Polar Ártico.

En una escena en la que un miembro de la familia se sube a un árbol, la cámara realiza una panorámica hacia el tronco adelantándose al movimiento del personaje, hecho que deja constancia de que la acción del esquimal estaba preparada. Podría resultar este planteamiento establecido por el realizador, a priori, erróneo, ya que pretende reflejar fielmente la realidad y, sin embargo, la manipula de forma manifiesta. Pero si nos paramos a pensar no encontraríamos mejor manera de reproducir la cotidianidad de los esquimales que la ideada por el americano, ya que, si no hubiera estado preparado, posiblemente su objetivo no hubiera llegado a tiempo para recoger como el esquimal trepa por el tronco. Si, además, Flaherty hubiera conocido al grupo de esquimales el mismo día del rodaje, sin un proceso de familiarización y documentación previa, y hubiera puesto la cámara a grabar de manera espontánea, posiblemente no habría recreado la vida real de los Itivimuit de manera tan eficiente y completa como lo hizo al realizar una preparación anterior tan meticulosa.

Robert J. Flaherty estuvo conviviendo durante dieciséis meses con los esquimales para tratar de captar, de la forma más fiel posible, su realidad diaria. Perseguía el realizador narrar la verdad, retratando la dureza del entorno frío y hostil. Algunas anécdotas de estos momentos las recogen María Antonia Paz y Julio Montero:

“Hubo que resolver problemas técnicos a base de ingenio. Ocurrió con la construcción de un iglú. El problema principal era el tamaño del iglú: primero, no cabían protagonistas y técnicos y, luego, faltaba luz para rodar. Se construyó uno más grande y se cortó por la mitad. Así, cuando la cámara mostraba a Nanook y su familia levantándose, el frío polar reinaba en su morada. Con todo, admiraba la autenticidad del resultado. Flaherty rodó primeros planos, ángulos invertidos y panorámicas. Es decir, utilizó recursos expresivos que por entonces solo empleaba el cine de ficción. Eso permitió confirmar que el realismo era más intenso, ya que la presentación de un hecho desde varios ángulos y distancias afirmaba más radicalmente su testimonio de veracidad: primeros planos para penetrar en sus protagonistas, panorámicas para presentar el entorno, picados para aumentar la presencia de la nieve. El documental comenzó a tener un lenguaje y unas leyes propias.”²⁷

Otro muestra de la necesaria manipulación en la búsqueda de “la verdad”, lo encontramos en *La Dolce Vita*, 1960. Para la filmación de la misma, Fellini hizo reconstruir en estudio la propia Vía Veneto pues, en su opinión, resultaba más creíble lo reconstruido para la cámara que la toma directa de la propia realidad. En este caso, no solo pudo controlar absolutamente el tránsito de la calle, sino

²⁷ MONTERO, Julio, PAZ, María Antonia, *Creando la realidad, el cine informativo 1895-1945*, Barcelona, Editorial Ariel, 1999, p.101.

también su dimensión, sus proporciones, amén de aquellos elementos que consideraba necesario resaltar. Así hablaba al respecto el realizador italiano, señalando las incongruencias de la búsqueda de la plenitud realista:

“Las cosas reales no parecen reales. Para captar la ilusión de la realidad, sería necesario filmarla innumerables veces.”²⁸

El director Josef Von Sternberg, incluso, va más allá, al referirse a la inexistencia de objetividad en la propia visión de la realidad, apuntando que para cada ser humano la realidad es distinta:

“No persigo la autenticidad ni pretendo hacer algo realista. La realidad está construida de fragmentos de ilusiones, como tal no existe. Cada persona la percibe e interpreta desde su propio punto de vista, de modo que la autenticidad no tiene lugar en la existencia.”²⁹

Sternberg reinventaba en cada uno de sus filmes países como Marruecos, España e, incluso, Alemania. En ninguna de las naciones que recreaba en sus películas —salvo Alemania— estuvo en persona hasta haber acabado el largometraje en cuestión, lo cual nos habla de que su idea de representación existía claramente alejada de la noción de mimesis.

Por el contrario, otros muchos cineastas —Ken Loach, Mike Leigh, Ulrich Seidl— buscan acercarse a la realidad de la forma más rigurosa que les permita sus posibilidades, eliminando todo artificio posible. Uno de los referentes fundamentales del movimiento neorrealista, el guionista y escritor Cesare

²⁸ CHANDLER, Charlotte, *I, Fellini*, München, F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, 1994 —trad. español Rosa M. Bassols, *Yo, Fellini*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1995, p.207—.

²⁹ VVAA, *Aniversario de El ángel azul*, programa Días de cine, 13 septiembre de 2012, TVE1, España, minuto 17:05.

Zavattini, creía que la cámara debía acompañar en el día a día a los protagonistas para que lo retratado no fueran acciones extraordinarias sino comunes y normales. Su gran sueño fue realizar un filme a tiempo real donde se mostrara la cotidianidad más absoluta y desnuda de la vida de una persona. Sobre el mismo apunta Ugo Pirro:

“Para él, si una historia estaba inspirada en un hecho realmente ocurrido, debía ser interpretada por los verdaderos protagonistas. Pretendía abolir toda ficción y mantenía que los verdaderos protagonistas de un hecho humano eran los únicos que podían dar verdad a la película, porque revivían su experiencia con una sinceridad capaz, por así decirlo, de rasgar el blanco telón de la pantalla, que consideraba una separación demasiado rigurosa entre el público y la vida.”³⁰

Apuntando a la discusión entre los que defienden un cine realista y los que apoyan una reinención que modifique intencionadamente la realidad como el verdadero proceso creativo, muchos son los autores que han tachado casi de inútil la búsqueda obcecada de la realidad en el cine. Bazin apunta al respecto que:

“(…) en arte, en el principio de todo realismo hay una paradoja estética que resolver. La reproducción fiel de la realidad no es arte. Se nos repite que el arte es elección o interpretación. Es por lo que hasta ahora, las tendencias “realistas”, en el cine como en las otras artes, consistían solamente en introducir más realidad en la obra; pero este suplemento de

³⁰ PIRRO, Ugo, *Celluloide*, Milano, Rizzoli Editore, s.f. —*Celuloide*, trad. español Augusto M. Torres, 1ª ed., Madrid, Libertarias/Prodhuvi, 1990, p.151—.

realidad no era más que un medio —más o menos eficaz— de servir una intención perfectamente abstracta; dramática moral o ideológica.”³¹

Habida cuenta de la condición *sine qua non* de manipulación de la realidad que conlleva el cine, y conscientes de que los límites sobre el mayor o menor grado de artificio de un filme han sido motivo de confrontación a lo largo de su historia, vamos a entender como “realistas” aquellas corrientes cinematográficas que quieren acercarse a la realidad de una clase social o a un personaje individual y a su entorno para reflejar su hábitat de la manera más fiel posible. Describen o, en la mayoría de los casos, denuncian, una determinada situación social, normalmente vivida muy frecuentemente por los extractos más marginales. Subyace, en este caso, el concepto de mimesis, pues tratan de reconstruir con la mayor fidelidad el objeto representado, y realizan, así, una reproducción de la realidad. Son películas que corresponden a un arte figurativo.

En este grupo ubicaríamos, entre otros muchos, a los cineastas del Neorrealismo. Otras corrientes como las realistas del *Cine soviético*, el *Cinéma vérité francés*, el *Free cinema británico*, o el *Direct cinema norteamericano* han tratado, también, de aproximarse a la realidad desde una intención mimética con la misma.

Estas películas de propósito “realista” también constituyen, en nuestra opinión, una forma de arte puesto que están concebidas y desarrolladas por un cineasta que utiliza la forma y modos de la realidad como mejor opción para la ejecución de su idea, objetivos y planteamiento artístico.

³¹ BAZIN, ob. cit., p.502.

En el otro grupo —al que muchos han llamado formalista— situaríamos aquellos cineastas que no pretenden ser fieles a la realidad conocida, sino que su intención es la de reinventarla, transformarla, alienándose de lo real, utilizando para ello unos códigos propios mediante los cuales cimientan un universo personal y a cuyo servicio despliegan todo el artificio de la puesta en escena y del resto de las técnicas cinematográficas. Reinterpretan, de forma consciente, el objeto referenciado, pero con verosimilitud³², haciendo que todos los elementos de su narración constituyan un todo equilibrado y necesario, con identidad propia, y coherente con los principios establecidos por el cineasta. Movimientos como el *Expresionismo alemán*, la *Nouvelle vague francesa* o el *Surrealismo francés* han pretendido realizar una interpretación propia y subjetiva de la realidad sin estar condicionados por un interés realista. En la mayoría de los casos tiene un interés fuertemente simbólico y hacen referencia a una realidad interna —“anímica” como la califica Doelker³³—.

Ambos extremos del espectro de la representación: lo realista y lo “transfigurado” ofrecen, en cierta forma, una sugestiva disputa entre la idea de la ilusión de realidad en la pantalla grande y la búsqueda de otros universos donde prima lo imaginario. Si bien, y esta noción será desarrollada posteriormente en el apartado en torno a la verosimilitud, no existen, en representación fílmica, planteamientos puros, ya que, tal y como hemos visto en este epígrafe, hasta lo imaginario ha de tener su origen en la realidad real; y lo realista es siempre mediatizado e interpretado.

³² Lo que entendemos por concepto de “verosimilitud” en el cine lo definiremos más adelante.

³³ DOELKER, Christian, ob. cit., p.99.

3.2. Acercamiento a los estudios sobre la representación en el cine de Fellini: el motivo de nuestro trabajo

Los acercamientos en torno a la obra de Federico Fellini suponen un inmenso corpus bibliográfico donde se hallan numerosas biografías —la de Carlos Alfieri, Tullio Kezich o Paolo Pillitteri, entre otras muchas—; trabajos más o menos concretos sobre su filmografía —los de Peter Bondanella, Pilar Pedraza y Juan López Gandía, Mario y Stelio Cró, Luis Trelles—; así como cuadernos de rodaje —como los de Camila Cederna o Deena Boyer sobre la filmación de *8 ½*, o el de Eileen Lanouette Hughes en *Fellini-Satyricon*, que muestran el comportamiento de Fellini y sus técnicas—; conversaciones y entrevistas con el director —las realizadas por Costanzo Costantini, Vilallonga o Charlotte Chandler—; documentales y reportajes de televisión en relación a su persona y a sus películas —*Federico Fellini. Sono un gran bugiardo* o *Le monde magique du souvenir Fellinien*—; cuantiosos artículos en diversas revistas especializadas a lo largo de distintas épocas —*Cinema Nuovo*, *Film ideal*, *Cahiers du cinema*, *Dirigido por*—; o, incluso, la publicación de los guiones de sus largometrajes —recogidos en su mayoría por la editorial *Cappelli*, en Bolonia—, o de sus personales dibujos y caricaturas —estos últimos íntimamente ligados a su obra y contenidos en varios recopilatorios, entre ellos, en el especial y completo libro *Federico Fellini. The Book of Dreams*—.

Pero no solo su realización y su biografía, con una cierta intención objetiva, centran la documentación sobre el cineasta, ya su persona, carismática y singular, suponen un eje central de su bibliografía a lo largo de diferentes escritos y ensayos sobre el autor alrededor de sus pensamientos y vivencias, algunas de

ellas filtradas por su gran fantasía y su memoria al ser narradas por él mismo, y que suponen, paradójicamente, uno de los corpus esenciales por cuanto que, por momentos, parece convertirse el realizador en un analista que desgrana con coherencia las motivaciones y los significados de su propia creación —*Hacer una película, Algún día haré una bella historia de amor, Fellini por Fellini, Lo que Fellini dice de Fellini* (artículo de Film ideal), y un largo etcétera—. Esto es lo que comentaba al respecto el crítico José de la Colina:

“Fellini tiene ya derecho a esos reportajes sobre su vida hogareña, sus excentricidades, sus simpatías y diferencias, sus minucias conyugales, e incluso sobre sus más conmovedores recuerdos de infancia o sus convicciones ideológicas, religiosas, filosóficas, etcétera. Al hombre se le nota encantado con todo ese ceremonial publicitario que ha satirizado en sus films y que ejerce una irresistible atracción sobre su egolatría.”³⁴

Respecto a la prensa y a la crítica, su cine se convirtió en un referente no solo en el panorama europeo sino que cruzó fronteras y tuvo una gran acogida, entre otros, en Estados Unidos, donde ganó cuatro premios Óscar además de un quinto honorífico al final de su carrera. Sus películas han sido, pues, analizadas en otros idiomas como los libros realizados por Edward Murray y Peter Bondanella, que resultan interesantes porque se centran en sus filmes, pero no de un modo minucioso ya que abarcan toda o gran parte de su filmografía en una sola publicación, centrándose más en cuestiones temáticas por encima de la propia realización audiovisual, de lo filmológico —esto será la tónica habitual en la mayoría de los estudios de su obra—.

³⁴ COLINA, José de la, *Miradas al cine* (artículos de crítica), México D.F., SepSetentas: Sur 124, núm. 3006, Secretaría de Educación Pública, 1972, p.77.

El meticuloso cometido que nos ocupa, cara a discernir sobre las bases de construcción de la realidad cinematográfica de las películas de Federico Fellini, puede hallar en estos textos y archivos referentes de sumo interés a los que acudir para completar y enriquecer nuestro trabajo; ayudándonos a clarificar determinadas cuestiones de nuestro proceso analítico para la obtención de conclusiones en torno a las claves del cosmos constituido por el cineasta en cada uno de los tres largometrajes que hemos seleccionado.

Existen, de este modo, estudios que apuntan a las características más esenciales de su particular universo, más cercanos a su época de madurez, definiendo su creación personal como desbordante e histriónica, y señalando, por otro lado, su influencia neorrealista en sus inicios. Pero estos manuales no se centran con exclusividad en los dispositivos de creación cinematográfica felliniana, no ahondan en sus códigos de puesta en escena, técnica y planificación, ni en sus porqués, con extensión y detenimiento, pues abarcan un campo más general que recoge otros asuntos y temáticas de la creación e idiosincrasia del cine de Federico.

Muy relevantes por adentrarse más en la cuestión representacional, de construcción de realidades fílmicas, son los textos de los críticos en revistas especializadas, tales como André Bazin, en cuyos artículos sobre el cine de Fellini analiza ciertos aspectos de la realización del relato y de la temática en algunas películas del director riminés. También, Guido Aristarco y el círculo de críticos reunidos en torno a la revista *Cinema nuovo* y *Nuestro cine*, llevan a cabo interesantes críticas sobre la cuestión que nos ocupa, pero sin la ampliación y el detenimiento requeridos. No desarrollan, pues, de un modo extenso y puntilloso las particularidades que definen su evolución y la constitución de la verdad

representacional en dicha progresión; aunque sí se acercan bastante —nunca como función fundamental— a precisar sobre varios aspectos de las construcciones del cineasta, determinando preceptos realistas y/o expresionistas y estableciendo ciertas fronteras en cuanto al espectro de representación. Pero las limitaciones de extensión y detenimiento de dichos artículos hace que nos planteemos la necesidad de un desarrollo más amplio, concreto y pormenorizado.

Si bien es cierto que, a propósito de las autobiografías, narraciones u opiniones del realizador, creemos, para nuestro análisis fílmico, en la conveniencia de poner en cuarentena las declaraciones que el cineasta realiza sobre su obra. De este modo, evitamos dotarles de una importancia fundamental que nos conduciría a la confusión de sobreentender que sus palabras forman parte de su propia película, craso error que nos puede desviar del propio texto fílmico, sustancia fundamental de nuestro trabajo. Muchas de estas nociones a lo largo de sus numerosísimos relatos sobre el papel y frente a la cámara, en sus diversas entrevistas, resultan, incluso, en algunos casos, orígenes de informaciones contradictorias y, por tanto, confusas por cuanto que la realidad se pierde en la amalgama de recuerdos, invenciones, sensaciones u omisiones que forjan el mito. Esto no significa, por contra, que en muchos aspecto estas declaraciones no resulten sumamente esclarecedoras.

Así las cosas, estas desviaciones nos hablan, en el caso concreto de Federico Fellini, de una intención —en ocasiones consciente, en otras inconsciente— de reinventar la realidad más allá de sus películas, como si esta tendencia a la distorsión permaneciera intrínseca a su carácter, a su persona; donde su experiencia subjetiva narra vivencias filtradas por las deformaciones del recuerdo —como el protagonista de *Otto e mezzo*—. Y estos sucesos referidos

puede que, en muchos casos, más que confusos resulten explicativos. Así habla Fellini, en sus conversaciones con Giovanni Grazzini, de esta idea de reinención y transformación representacional que, a priori, parece caracterizarle:

“No me parece en absoluto que deforme la realidad. En todo caso, la represento. Al representarla, utilizo una categoría como la de la expresión que descarta, elige, selecciona y recompone siguiendo un equilibrio que es el del relato, de la narración, de la necesidad de hacer participar a los demás, al público, de un punto de vista mío, de un sentimiento mío. En este sentido, la expresión siempre puede ser equivocada como una deformación y quizá lo sea por ser una realidad filtrada, reorganizada en la representación. La poesía, la pintura —hasta la más naturalista—, la música, deforman la realidad.”³⁵

No importa demasiado que el cineasta conociera a la Saraghina en la playa de Fano cuando pasaba las vacaciones de verano con los salesianos, como cuenta en su libro *Hacer una película*, o en *Fellini por Fellini*, o si la encontró junto al mar de Rímini, como le desveló a Camilla Cederna o a José Luis de Vilallonga. Ni siquiera es expresamente relevante si verdaderamente este personaje existió, ya que así sucedió para su recuerdo y, sobre todo, para el texto metalingüístico que compone en *Fellini, ocho y medio*.

Nuestro análisis viene a cubrir un vacío que se encamina muy especialmente al terreno meramente filmológico, pues detecta, en primer lugar, de modo preciso, los dispositivos de construcción felliniana que pueden encontrarse como planteamientos de concepción realista o, por el contrario, como una clara y consciente intención de reinventar la realidad; y, en segundo

³⁵ GRAZZINI, Giovanni, ob. cit., p.118.

lugar, evidenciando su evolución y sus posibles y diversas transformaciones. Nos dedicaremos ampliamente a la conformación de la verosimilitud cinematográfica en relación a su obra, noción que consideramos destacada, en el caso de la filmografía felliniana, en los procesos de representación audiovisual occidentales debido a su evolución.

Esto lo llevaremos a cabo de un modo extenso, profundo, delimitado, con una intención exclusiva y minuciosa. ¿Cuál sería el concepto de realidad en los filmes de Federico Fellini seleccionados?, esta pregunta constituye el punto de partida de nuestra tesis. Si bien —y ahí encontraríamos una de nuestras principales aportaciones al corpus existente—, dependiendo del momento evolutivo al que correspondan, ambos preceptos —realismo y transfiguración— podrían convivir, en armonía y coherencia fílmica, dentro de cada una de sus películas.

4. EL CAMINO DE LA VEROSIMILITUD EN EL CINE

Antes de proceder a los diferentes análisis de la obra seleccionada del director italiano, pensamos que es necesario especificar e ilustrar lo que, en nuestra opinión, conforma las bases de la verosimilitud cinematográfica, una verdad que concebimos —y que deberemos comprobar— nada tiene que ver con la intención de imitar la realidad de la manera más fiel posible. Trataremos de corroborar esta idea en un fragmento concreto de un filme de Tim Burton que utilizaremos como paradigma y, posteriormente, y de un modo más profundo, a lo largo del análisis del corpus esencial de este estudio: el cine de Federico Fellini.

Así, emplearemos un ejemplo de otro cineasta quien, a priori, nada tiene que ver con el realizador de Rímini pero que, sin embargo, la evidencia de su obra en el plano de la absoluta transformación de la realidad representada, de la escritura de lo imaginario, nos sirve como muestra evidente de cómo un texto fílmico que fuerza completamente los elementos de reinención de la realidad puede hacerlo sin perder un ápice de verosimilitud. Este no es otro que el director norteamericano Tim Burton en su largometraje *Eduardo Manostijeras* —*Edward Scissorhands*, 1990—.

Es frecuente en conversaciones con amigos o conocidos percibir que existe, en el imaginario colectivo, la idea de que la ejecución por parte de un actor de una interpretación no realista obtiene como resultado una interpretación no verosímil, desprovista de verdad, una idea que suele ser manifestada por comentarios del tipo: “Ese actor estaba sobreactuado”. Pues bien, pensamos que este planteamiento es profundamente erróneo, ya que valorar la efectividad de una película y su nivel de verosimilitud basándose en su grado de mimesis con la

realidad, conlleva una reflexión equívoca desde su origen, ya no solo porque —como hemos apuntado en el capítulo anterior— el cine supone desde su génesis ya una representación y, por tanto, desde el momento que elegimos un encuadre en detrimento de otros efectuamos una manipulación de la realidad existente; sino porque no creemos que el grado de realismo de una película suponga un criterio de valoración aceptable, como no lo sería la moral religiosa, por ejemplo. La verdad cinematográfica no está reñida con la reinvención de la realidad ni con la creación de universos personales; estos podrían incluso ser mágicos, fantásticos, transfigurados y, al mismo tiempo, absolutamente verosímiles, siempre y cuando los autores sean coherentes con los códigos y las leyes planteadas, con el “acuerdo” al que han llegado con el espectador.

Existen múltiples ejemplos de películas realistas que no son consecuentes con sus principios establecidos. Pensamos que —y a la espera de confirmar esta hipótesis en el cine de Fellini— si redujéramos las películas que disponen de verosimilitud únicamente a aquellas que conservan una convicción realista, estaríamos disminuyendo el panorama cinematográfico de obras “verdaderas” a una mínima parte de la cinematografía mundial, exclusivamente a aquellas que tienen en su origen y fundamentos la idea de copiar la realidad con la mayor rigurosidad.

Hay películas de alto contenido realista que, sin embargo, no se acogen, en muchos de sus desarrollos, a lo que ha sucedido expresamente en la vida real y que, por el contrario, la tratan de reflejar. Un ejemplo lo encontramos en *Roma città aperta*, para cuyo rodaje se construyeron cuatro decorados en una nave: la sacristía, la oficina del comandante de la Gestapo, un salón burgués y la celda donde se rodarían las escenas de tortura de los partisanos. La oficina del

comandante nazi, Kappler, y sus salones, aparecen en la película recreados al lado de las celdas de martirio, en el mismo pasillo del mismo edificio, algo que no sería creíble en la realidad y que además no se dio. Cuenta Ugo Pirro al respecto de esto, sobre el decorado del filme:

“Una escenografía alejada de la realidad, ya que Kappler no torturaba a los antifascistas en el cuarto de al lado de su salón y su oficina, pero en compensación, esa conveniencia permitía unir en rápida sucesión las escenas de la perdición y la traición de la Michi con las intrigas del comandante nazi, las escenas de la tortura con los encuentros entre el comandante de la Gestapo y el servil jefe superior de la policía de Roma.”³⁶

Si imaginamos un espectro de representación fílmica, a un lado colocaríamos las obras que tienen una absoluta convicción realista, que pretenden reproducir la realidad, imitándola, siendo así lo más fieles posibles al objeto representado; mientras que en el otro extremo del espectro estarían las películas que reinventan la realidad con elementos altamente imaginarios y que carecen de una convicción realista, que se abstraen de la misma. La elección por parte del cineasta del modo de representación le permite desplazarse de un lado a otro del espectro, a veces más cercano a una concepción mimética, a veces más próximo a la idea anti-naturalista.

Es importante precisar que no hay relatos puros, ya que no existen filmes que sean completamente realistas, ni películas cuya realidad sea, como dice Robert Mckee, “la pura imaginación”. Así, concurren películas con mayor o menor porcentaje de realismo y/o películas con mayor o menor proporción de

³⁶ PIRRO, Ugo, ob. cit., p.241.

reinención fílmica de acuerdo a unos códigos subjetivos. Siempre habrá una base realista que apunta a nuestra percepción de la vida y a nuestras experiencias y relaciones personales. Incluso en obras protagonizados por personajes no reales hallaremos —si están eficazmente construidas— una cierta humanización por pequeña que sea. Incluso en películas rabiosamente naturalistas también estará presente la representación para la cámara y resultará inevitable forzar elementos y situaciones para ser captados por el objetivo, ya que la puesta en escena sería y es ineludible desde el momento que hay un creador —idea que ya hemos desarrollado con anterioridad—. En un relato cinematográfico, cualquiera que sea su naturaleza, convivirán, en una u otra proporción, planteamientos realistas con ideas de reinención, la mayor cantidad de unos y de otros en la mezcla final determinará si la película se acerca más a un extremo u otro del espectro.

“Las historias son metáforas de la vida. Nos llevan más allá de lo fáctico, hasta lo esencial. Por consiguiente será un error aplicar las normas estrictas de la realidad a la narrativa. Los mundos que creamos obedecen a sus propias leyes internas de la casualidad (...). Incluso la minitrama más naturalista y más de “la vida como se vive” será una existencia abstraída y enrarecida. Cada realidad ficticia establece de manera única como se producen las cosas en su interior.”³⁷

Fijados los principios que definen el espectro representacional, estamos en condiciones de definir una película verosímil como aquella que actúa a favor de la lógica de su trama, de las motivaciones de los personajes y del planteamiento

³⁷ MACKEE, Robert, *Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, s.l., HarperCollins Publishers, Inc., s.f. —*El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, trad. español Jessica J. Lockhart Domeño, 7ª ed., Barcelona, Alba Editorial, 2008, p.76—.

único y homogéneo de la puesta en escena y del resto de las técnicas desarrolladas en torno a la obra, relacionando íntimamente forma y contenido. Una película expone, en sus primeros minutos, sus códigos, principios y planteamientos que configurarán su propia realidad y esas normas generadas han de ser seguidas y respetadas a lo largo del mismo. En ese acuerdo tácito establecido con el espectador cinematográfico radicaré la verdad de nuestra historia.

4.1. Un ejemplo de reinención verosímil

Vamos a ejemplificar como un filme determina las normas con las que debe ser consecuente durante todo su desarrollo, siendo coherente con sus planteamientos formales y manteniendo vigente la lógica argumental planteada en su trama:

Eduardo Manostijeras —Edward Scissorhands— es una película de 1990 dirigida por Tim Burton, un filme muy significativo en su carrera ya que es la primera vez que el cineasta tiene el control absoluto sobre su obra puesto que, además de director, desempeñó el puesto de productor. Llevó a cabo la película con su recién fundada productora *Tim Burton Productions*, que constituyó para poder ser fiel a su universo personal, alejándose de las presiones y exigencias de los grandes estudios como le sucedió durante la preparación y el rodaje de *Batman* —1989—, su anterior filme. Vayamos, pues, al principio de la película.

En el comienzo de la historia el cineasta nos presenta una zona residencial americana de casas bajas con su parcela de jardín —ver F1—. Junto a esta

urbanización, casi como formando parte de ella, un castillo que, a priori, nos podría resultar inverosímil —F2— por su carácter oscuro, gótico, con aire de cuento fantástico, del que Burton no oculta su naturaleza artificial —en ocasiones aparecerá en la lejanía como una maqueta, en otras como un dibujo—. Pero ninguno de los residentes de la urbanización se ha preocupado por la fortaleza, ni por sus inquilinos, les parece natural porque siempre ha estado ahí, en ese paisaje urbano. Se establece así la primera ley para el espectador: un castillo de aspecto encantado que es aceptado por una comunidad y que no resulta ni extraño ni intrigante para los vecinos a pesar de no poseer, precisamente, un aspecto naturalista ni estar en concordancia con el resto de las edificaciones.



F1

El director ha de ser consecuente con esta primera ley instaurada y no ignorarla porque tampoco será ignorada por el espectador. Si de repente, a mitad del filme, algún vecino reparara en el aspecto fantasmagórico, insólito y sombrío del castillo y se sorprendiera o, incluso, se aterrorara y pronunciara algo así como “¡Oh, Dios mío, qué lugar tan raro y aterrador!”, el guionista y el director estarían rompiendo con esta primera ley y, por tanto, no serían coherentes con lo planteado, perdiendo la verosimilitud del texto desde este momento.



F2

Peg, la protagonista, está desesperada, vende productos de la marca Avon a domicilio y no encuentra compradores en su propio barrio. Es por ello que, ávida de nuevos clientes, decide entrar en el espectral caserío por si diera la casualidad de que allí lograra vender. No le interesa quién vive allí, nunca le ha interesado, como al resto de sus convecinos, solo quiere vender, y piensa que los habitantes de ese lugar pueden ser clientes en potencia. Esta acción no carece, pues, de un ápice de verosimilitud: El guionista nos ofrece unas secuencias anteriores donde la mujer trata sin éxito de vender sus productos de belleza y solo entonces es cuando esta, pensando en tirar la toalla, se fija en el castillo y decide acercarse. Es cuando, movida por la necesidad de vender sus productos y reforzar su autoestima, Peg llama a la puerta y en vista de que nadie le contesta decide adentrarse en el mismo no sin cierto y lógico pudor.

La mujer nunca había considerado la idea de que alguien, un posible cliente, podría vivir allí, lo había ignorado como nosotros, en nuestra vida ordinaria, podemos ignorar una casa aparentemente abandonada y ciertamente

extraña que haya formado parte de nuestro paisaje urbano desde que tenemos conciencia y que, por ello, nunca hemos mostrado sorpresa ante la misma.



F3

Peg se atreve a entrar en la casa porque, primero, ve una sombra tras la ventana y posteriormente sube al desván al percibir que la misma sombra se mueve de manera fugaz en el piso de arriba. Piensa que los habitantes de aquel lugar pueden sentir recelo ante un desconocido y, decidida a ganarse su confianza, sube hasta el inmenso desván y allí se encuentra con Eduardo Manostijeras, un muchacho raro y extravagante de rostro repleto de cicatrices y tijeras por manos. La caracterización y creación por parte de Johnny Depp de Edward parte de una concepción absolutamente anti-realista, de gestualidad histriónica, movimientos casi robotizados y aspecto fantasmagórico, inspirado en algunos de los personajes del expresionismo alemán como el sonámbulo Cesare de *El gabinete del Doctor Caligari*, de Robert Wiene, dirigida en 1929 —ver F3—. Pero anti-naturalista es también el lugar donde se encuentra: la desproporcionada puerta de su residencia, inmensa, la retorcida y excesiva escalera, o el descomunal agujero del techo de la buhardilla que hace parecer a Peg muy pequeña.

Y en la narración del encuentro de Peg y Edward se establece lo que podríamos llamar la segunda ley de la película. Peg se asusta, no esperaba conocer a alguien tan singular. Ese alguien se acerca y, en la oscuridad, cree distinguir que lleva algo así como unos cuchillos afilados en las manos y, como es lógico, a priori se impresiona y sobresalta. Con la luz, descubre a un joven acobardado y pueril que se acerca tímidamente a hablar con ella y le acepta a pesar de su monstruosidad.

En una situación de origen más realista la lógica nos invitaría a pensar que la mujer, impactada por el brutal aspecto de Edward, llamaría a la policía, a urgencias o a los servicios sociales y, por supuesto, se alarmaría considerablemente. Pero Peg parece aceptar a Edward a los pocos segundos de conocerle, acepta sus manos de tijeras como algo distinto pero tolerable y, por tanto, a nosotros, como espectadores, nos resulta verosímil esa aceptación y, por consiguiente, asumimos la existencia de un ser vivo fabricado por el hombre que en vez de manos posee tijeras con las que, quizá por torpeza, se realiza cortes en el rostro de los que vemos sus cicatrices.

Peg decide convertirse en su protectora y le lleva a su casa con su familia. Por el camino le hace sentarse como copiloto en su coche mostrándolo a todo el vecindario. En un filme de características más realistas, Peg hubiera ocultado a Eduardo para protegerlo de la posible alarma social que su aspecto antinatural provocaría. Esa tolerancia y falta de prevención es, pues, la misma que se producirá a priori por parte de los vecinos. Todo el mundo acepta al “extraño” y no se espantan de su singular aspecto, de la brutalidad de su imagen o su vida marginal y enclaustrada, lo ven como una novedad, un muchacho “peculiar” que enseguida manifiesta unas enormes cualidades con las tijeras. Ni la familia ni el

vecindario parecen incómodos por la presencia del extraño ser. Y, por tanto, el espectador acepta esta nueva ley por arte del cineasta. Si a medida que avanza la película algunos de estos vecinos se sorprendieran por el aspecto inacabado y “artificial” de Edward y su piel pálida como un ser de ultratumba, el autor cinematográfico estaría rompiendo con la coherencia de su relato.

De hecho, incluso, cuando en el segundo acto del filme, Edward es manipulado para que robe en una casa y, posteriormente al suceso, capturado por la policía, este será puesto finalmente en libertad pues el juez determina que Edward sea redimido después de un examen psicológico que revela que su aislamiento le permitió vivir sin referentes que le hagan distinguir entre el bien y el mal ya que “su conciencia de lo que llamamos realidad está subdesarrollada”. Por tanto, la propia trama de la película dota hasta el final del relato de completa verosimilitud a una situación extraordinaria haciendo que los personajes asuman lo extraordinario como absolutamente natural hasta sus máximas consecuencias.

Volviendo al inicio, asistimos a como Peg, sin perder tiempo, por corte directo, monta a Edward en su coche y observamos como este no está familiarizado con el “mundo moderno” por haber permanecido durante años encerrado en su castillo. Esta noción ha de tenerla presente el director para que su narración resulte coherente. Así, cuando Edward, curioso, mira por la ventanilla, se golpea el rostro contra el cristal pues nunca ha visto uno igual—ver F4—. Por tanto, es lógico pensar que si después de esto Edward llegara a casa de Peg, buscara un vaso, abriera la nevera, sacara un tetrabrik y se sirviera un zumo con absoluta naturalidad, provocaría la inmediata decepción del espectador, ya que el cineasta no estaría siendo consecuente con las normas que ha establecido

previamente y el texto fílmico perdería, pues, la congruencia y, por tanto, la verosimilitud.



F4

Todos estos pasos van a establecer la lógica de su historia y cuando al final Edward regrese al castillo para vivir de nuevo en su interior a espaldas de la sociedad, los vecinos aceptarán que se quede allí por siempre jamás y, guardando el raciocinio planteado desde el comienzo del relato fílmico, volverán a sus casas y se olvidarán de esa extraña criatura que vivirá en el castillo junto a sus hogares hasta el final de su existencia en la más absoluta soledad y sin volver a despertar la atención de sus vecinos, tal y como resultaba coherente al principio del relato.

Retomando la cuestión de la representación fílmica en torno al concepto de realidad que ha determinado para la misma el cineasta, es evidente que la representación de Edward se encuentra más cerca del extremo anti-realista del espectro. *Eduardo Manostijeras* es, pues, un filme que transfigura la realidad.

Según Antoine de Baecque:

“El realismo en Burton consiste en hacernos creer en sus visiones; y su verdad es esencialmente una cuestión de fidelidad a sus principios así como a las proyecciones mentales nacidas de su imaginario infantil. De tal modo que en vez de la palabra “dirección”, para definir el trabajo esencial del cineasta, preferimos “fabricación”: es la fábrica de Tim Burton.”³⁸

Esta idea de “fabricación” como la entiende Baecque se constituye irremediablemente ligada al concepto de manipulación del objeto representado. Y es que es en los universos personales, en los tránsitos del espectro de representación más cercanos a la absoluta reinvención de la realidad, es donde se produce una mayor manipulación de las técnicas cinematográficas ya que se fuerzan en mayor medida los elementos representados.

La caracterización, interpretación, gesticulación y el tono adquirido por parte de los actores estaría unos grados por encima de una idea realista. La música o los efectos de sonido también ayudan a delimitar la concepción por parte del director: detalles como el fuerte ruido de las uñas de la vecina Joyce al toquetear el marco de la puerta cuando es molestada por Peg es un efecto de sonido introducido en posproducción y, siguiendo la línea general del filme, resulta abiertamente artificioso e intencionadamente anti-naturalista.

Y es que Burton ha colocado sobre el vecindario la lupa de la caricaturización. Joyce —que atiende con “desmedida atención” al técnico del lavavajillas— es exageradamente femenina y sexual en su movimientos, así como exagerada es la religiosa extremista que habla profetizando la maldición que Eduardo traerá a la comunidad. En las casas, caracterizaciones y

³⁸ BAECQUE, Antoine de, *Tim Burton*, s.l., Cahiers du Cinéma Ediciones, 2007, p.40.

comportamientos de los habitantes del barrio hay un canto al exceso, que se irá acrecentando a lo largo del largometraje por la influencia del extraño, pues toda la configuración de estos personajes se hace a favor de las leyes del propio universo constituido por Burton.

En *Edward Scissorhands* hay un evidente refuerzo del color en la fotografía con respecto a lo registrado por la cámara, ya que se ha tocado en saturación y brillo en posproducción. Las tonalidades del vecindario no son, en absoluto, realistas: los colores de las casas, la de la ropa o el tono de piel de los vecinos, muy saturados, no se acercan a un planteamiento de aproximación al mundo representado.

Desde las letras que constituyen los títulos de crédito —ver F5 y F6—, alargadas y deformadas, retorcidas como el oscuro castillo donde reside Edward y como el propio personaje; hasta la estructura del relato —la del cuento que narra una abuela a su nieta—, todos son elementos que adelantan ya en su artificio la idea de un planteamiento alejado de una concepción realista. Todo tiene una idea concreta de realidad fílmica y son estos mecanismos los que van a constituir el universo homogéneo y verosímil que es la película de Burton. Estos títulos tendrán en los de *Amarcord* —1973— de Federico Fellini un evidente precedente.

Es por tanto que, retomando el comienzo de este apartado, una actuación no-realista no hay que tomarla como errónea a primera vista, hay que buscar sus motivos y utilidad dentro del texto cinematográfico. Esto sería desafortunado si el actor en cuestión ejecutara una interpretación sobreactuada con respecto a la desarrollada por el resto de los actores que intervienen en la película, es decir, si

se saliera del “tono” que ha especificado el director para su obra. Grandes obras de la historia del cine como *Ciudadano Kane*, 1941, poseen una puesta en escena y una interpretación por parte de los actores, en palabras de Aumont y Marie: “violentamente extravertida (...) que suponía una referencia a los orígenes teatrales de Welles —e incluso, de manera más literal, inscriben el teatro en el cuerpo mismo del film—”³⁹ y no por ello resultan inapropiadas.



F5



F6

Llegados a este punto, y orientados a comenzar de la forma más eficaz nuestra labor de análisis, trabajaremos para desgranar los diversos elementos

³⁹ AUMONT/MARIE, *ob. cit.*, p.47.

puestos al servicio del concepto de realidad que ha determinado el director para su película y advertir como el mismo, basándose en la idea que tiene de su obra, y, sobre todo, en cómo va a desarrollar dicha idea, define cuál va a ser el concepto de realidad del filme, colocando —en el caso de que así sea— todos estos elementos internamente relacionados y formando un todo homogéneo y coherente. La sólida y efectiva realización de la idea del director se constituirá cuando todos los departamentos que intervienen en la creación de una película trabajen en la misma dirección al servicio de un mismo concepto.

Debemos, una vez determinada la condición insoldable de manipulación que conlleva el acto de representación cinematográfica, ascender al siguiente escalón y valorar el concepto de realidad de cada película como obra cerrada. Este será el punto de inicio para desarrollar nuestro trabajo que estará centrado en el texto felliniano.

5. EL ANÁLISIS TEXTUAL

5.1. La selección de escenas

Para comenzar el trabajo que nos ocupa, nos corresponde realizar un *découpage* de los fragmentos seleccionados para ser analizados. Este consiste en la segmentación de las secuencias de un filme en planos, acompañados de capturas de los mismos que van a ilustrar la descripción de los elementos de carácter externo que lo conforman, como son el tamaño, la angulación, la composición, la iluminación, las transiciones, etc.; y que servirán como guía para el lector de nuestra tesis.

Hay que tener muy presente el peligro que entraña el uso de los fotogramas como referencia visual, ya que se puede confundir con la fuente de nuestro análisis, que no debe ser otra que la película en cuestión. Utilizar el *découpage* como objeto final de estudio sería esquemático e insuficiente, debido a que el fotograma no está concebido para ser percibido como tal por el espectador; al igual que la eliminación del sonido y del movimiento suponen la ausencia de dos componentes inexorablemente unidos a la obra cinematográfica. Así, con posterioridad a los respectivos *découpages*, se realizará un análisis específico sobre las secuencias seleccionadas de cada película y, posteriormente y tomándolo como referencia, un estudio en torno al concepto de realidad de cada texto en cuestión y a la noción de verosimilitud, siendo completado, cuando así lo requiera, con documentación adicional.

Hemos elegido, en primer lugar, para comenzar nuestro trabajo, dos secuencias de un filme situado al comienzo de su filmografía:

I vitelloni —*Los inútiles*, 1953— que supone su segunda película como director —su tercera si tenemos en cuenta *Luci del varietà* que codirigió con Alberto Lattuada en 1950—, hallándonos, por tanto, en el nacimiento de su carrera. Este largometraje es relevante, entre otras cosas, porque Fellini va a inspirarse en algunos de los ambientes y personajes con los que convivió en su pueblo natal Rímini, reconstruyendo, en cierta forma, una realidad vivida. Por tanto pensamos que iniciar nuestro recorrido con este filme que apunta, en un principio, a una concepción más cercana a la construcción fílmica aproximativa, pondrá significativamente de relieve el camino que va a desarrollar el cineasta, sirviendo como paradigma del inicio del arco de evolución en su representación cinematográfica.

La película cuenta la vida anodina de un grupo de amigos que ronda la treintena y que, a pesar de su juventud y de su capacidad, no asumen ninguna responsabilidad. No estudian, no trabajan, y viven a costa de sus familias en una ciudad costera del Adriático, lugar de veraneo durante las vacaciones estivales, pero aburrida y desangelada en la época invernal, estación en la que se desarrolla el relato.

El segundo *découpage* que vamos a realizar es de varias escenas del filme *Le notti di Cabiria* —*Las noches de Cabiria*, 1957— realizada cuatro años después de *Los inútiles* y tras haber dirigido dos películas y un cortometraje. Elegimos esta obra porque, a priori, alberga dispositivos realistas que no niegan los postulados neorrealistas, pero se intuyen ya los primeros intentos de construir una atmósfera personal a través de una poética subjetiva que pudieran entrar en contradicción con su carácter aparentemente naturalista. El hecho de que ambas películas se hallen tan cercanas en el tiempo nos permitirá realizar un

seguimiento más pormenorizado de su desarrollo como director y, dada la concreción de nuestro análisis y de los objetivos pretendidos, pensamos resultará sumamente interesante.

Las noches de Cabiria narra la historia de una prostituta que busca el amor desesperadamente, y quien, a pesar de ser engañada por los hombres de los que se enamora, no pierde la esperanza. En su vagar por las calles de Roma vivirá diferentes encuentros con muy distintos personajes.

Por último, completaremos este trabajo con el estudio de la selección de secuencias de la película *Otto e mezzo* —*Fellini Ocho y medio*, 1963— cuyo texto ofrece, aparentemente y pendiente de un análisis pormenorizado, elementos y procedimientos que constituyen un universo fílmico que se aleja de la aproximación a la realidad con indicios claros de una innegable evolución hacia la reinención expresionista. Un largometraje que, a primera vista, refleja una madurez de estilo y discurso en la utilización de un artificio que fuerza los códigos de representación fílmica de un modo, en nuestra opinión, más evidente al del resto de las obras seleccionadas.

Tendremos en cuenta —como hemos determinado en la metodología— el mayor corpus posible de material documental ya publicado, pero este será un complemento secundario, convirtiendo, pues, al texto audiovisual en la espina dorsal de nuestro trabajo de investigación, para así poder extraer conclusiones que ilustren el tema y comprueben las hipótesis previamente establecidas en torno a la concepción felliniana y a su desarrollo fílmico.

5.2. *Los Inútiles*—*I Vitelloni*, 1953—

Esta película supone una muestra muy interesante de los inicios como cineasta de Federico Fellini y un punto de partida en este estudio de la evolución en la representación cinematográfica de su cine.

Además, *I vitelloni* es la historia de una pandilla de cinco jóvenes desempleados y de escaso porvenir de una ciudad de provincias que tiene mucho que ver con el Rímini natal del cineasta, con las costumbres, la vida e idiosincrasia de esta localidad costera.

Los *vitelloni* son los muchachos que el cineasta conoció cuando era niño y que él mismo podría haber llegado a ser si no fuera porque muy joven, habiendo acabado el liceo, se marchó a Florencia a probar suerte como dibujante.

Tras visionar en profundidad la película hemos seleccionado dos secuencias que creemos muy características de la idea de representación que sobre dicho largometraje ha construido el cineasta. Una de ellas es aquella en la que la pandilla de jóvenes juega al billar en una cafetería tras asistir a la boda de su amigo Fausto y haberle despedido en la estación donde este toma un tren junto a su esposa Sandrina para marcharse de luna de miel a Roma. La secuencia que sigue a esta, que también analizaremos, se produce ya caída la noche, en la que, tras pasar la tarde en la cafetería, los amigos pasean por las vacías calles de la ciudad, emprendiendo el camino de regreso a casa.

5.2.1. El découpage de las secuencias

SECUENCIA 1: CAFETERÍA. PUEBLO. INTERIOR. DÍA⁴⁰



P1



P2



P3



P4



P5



P6

⁴⁰ La numeración y descripción de las secuencias y de los planos no atiende al criterio original y será personal para facilitar la comprensión en este estudio que nos ocupa.



P7



P8



P9



P10



P11



P12



P13



P14



P15



P16



P17A



P17B

P1. P.G. de la cafetería, al fondo el grupo en torno a la mesa de billar americano y en primer término, en P.A., el camarero Antonio.

Vemos una cafetería. Al fondo, en último término, hay una mesa de billar y, rodeándola, vemos a un grupo de cuatro jóvenes que ronda la treintena. Los cuatro amigos van trajeados.

La fotografía del filme es en blanco y negro, no demasiado contrastada y con un objetivo ordinario. La cámara permanece ligeramente “contrapicada” con respecto a los personajes lo que nos permite ver el suelo y las bolas sobre el tapete pero sin alejarse de un punto de vista aparentemente neutral.

Alberto y Riccardo juegan una partida. Alberto más cerca de cámara, de espaldas a la misma, y Riccardo frente a su compañero, en último término. Riccardo le recuerda a Alberto la puntuación del juego y este le recrimina que la

partida aún no ha terminado mientras se dirige al lado izquierdo de la mesa observando la colocación de las bolas y permitiendo al espectador verle el rostro de perfil. Tras Alberto, tumbado sobre un sofá que hay bajo una ventana en la pared izquierda, está Moraldo. Y, al otro extremo de la mesa, a derecha de plano, frente a Alberto y Moraldo, está sentado Leopoldo que permanece con los brazos apoyados en el borde de la mesa de juego.

El local, aunque en otra época debió ser elegante, resulta deteriorado por el tiempo. Hay elementos de estilo neoclásico como un busto de madera tapado por un abrigo colgado de un perchero cerca del mismo; una lámpara rectangular que acaba en flecos un tanto deshilachados y que iluminan la mesa de billar, de madera labrada; o una bonita máquina registradora de metal repujado. De la pared cuelgan grandes placas de bebidas que anuncian marcas de conocidos proveedores como Coca-Cola. Hay varias perchas dispuestas para atender los abrigos del público que —salvo una— están vacías. Junto a la máquina registradora está el camarero, con chaquetilla de trabajo, pajarita y paño colgado del brazo que espera algún cliente mientras ve pasar las horas. A través de la ventana del fondo se ve algunas personas que pasan portando paraguas.

P2. P.A. de Moraldo.

Moraldo, un chico joven y bien parecido, está tumbado mirando hacia el techo, tranquilo, no se ha quitado la gabardina. El sofá sobre el que yace está algo estropeado. El muchacho se encuentra notablemente iluminado, la luz que le viene casi frontal hace que su sombra se proyecte sobre el respaldo. No escucha la conversación entorno al juego de sus amigos pues tiene la mente en otro lugar mientras, en off, Alberto trata de llamar la atención de Leopoldo.

P3. P.M. de Leopoldo.

Leopoldo está sentado pegado a la mesa de billar cuyo extremo utiliza de escritorio para anotar las puntuaciones de sus colegas. Al igual que Moraldo, no se ha quitado el abrigo y conserva la gorra negra sobre la cabeza. Lleva traje, corbata y bufanda. Tampoco atiende a la conversación de los jugadores y se contempla ensimismado las manos donde retiene, entre los dedos, un cigarrillo sujeto a una larga boquilla. Su sombra también se refleja sobre la pared que tiene a su espalda, pues está iluminado de manera frontal por la lámpara de la mesa de juego. Junto al hombre hay una taza de café que parece estar vacía y tras él está la máquina registradora.

Alberto, desde el fuera de campo, llama la atención de Leopoldo para que anote los dos puntos que dice haber obtenido.

P4. P.A. de Alberto en primer término y al fondo Moraldo sobre el sofá.

Alberto, con el taco apoyado sobre la mesa, planea una jugada. Moraldo, tras él, continúa tumbado mirando al techo. Vemos, a través de la ventana situada sobre el chico, la calle mojada y desierta, las ramas de los árboles desnudas y un tipo abrigado y con paraguas andando por ella.

Alberto, se estira sobre la mesa, mientras llama la atención de Leopoldo: “¿Por qué pones esa cara?”.

P5. P.M. de Leopoldo

Se retoma el plano 3 en la última posición de cámara.

Ante la pregunta de Alberto, Leopoldo contesta que es por melancolía mientras continúa con la mirada perdida.

P6. P.A. de Alberto en primer término y al fondo Moraldo tumbado.

Se retoma el plano 4. El director establece un ejercicio de plano contra plano: P3/P4/P5/P6.

Alberto no entiende por qué sus amigos se entristecen “por esos dos” y acaba golpeando la bola que no vemos en cuadro.

P7. P.M. de Riccardo.

Lleva una chaqueta a cuadros y pajarita. Se ha quitado, al igual que Alberto, el abrigo, no así el sombrero borsalino. Su sombra, como la de resto, se refleja sobre la pared detrás de él. Y, junto al chico, una estatua de un angelito ríe sobre una columna retorcida. Riccardo manifiesta que tal vez Fausto ya haya llegado a Roma, después se mueve para continuar con el juego de izquierda a derecha seguido por una breve panorámica ya que es su turno tras el tiro de Alberto.

P8. P.A. de Moraldo.

Se retoma el plano 2.

Moraldo continúa pensativo y con la mirada perdida en idéntica posición. Pero al escuchar “Roma” gira la cabeza hacia la derecha y por primera vez presta atención a sus colegas.

P9. P.G. de la cafetería

Se retoma el plano 1.

En primer término continúa el camarero exactamente en la misma posición que al principio de la secuencia. Al fondo, en P.G., los vitelloni. Riccardo se dispone a tirar mientras Alberto da tiza a la punta de su taco mientras se manifiesta: “¡Vaya con Roma, ¿creéis que con llegar a Roma uno se divierte? “.

P10. P.A. de Alberto en primer término y Moraldo en segundo término tumbado sobre el sofá.

Se retoma el plano 6.

Alberto está sentado sobre el borde de la mesa dispuesto a continuar con el juego después del turno de Riccardo, pero advierte que hay que conocer la capital para poder pasarlo bien, y que si Fausto fuera con él la estancia sería distinta ya que haría un par de llamadas para disfrutar de una gran juerga. Lo hace mientras fuma a sus anchas.

P11. P.M. de Riccardo.

Se retoma el plano 7.

Riccardo reacciona incómodo ante las palabras de Alberto y se incorpora seguido por la cámara en una leve corrección abajo-arriba. Se ha quitado el sombrero que ahora lleva en las manos. Riccardo hace a Alberto acordarse de Sandrina, la recién estrenada mujer de Fausto y lo manifiesta en voz alta. Tras sí, está el angelito sonriente y una pared que vemos bastante deteriorada y descascarillada.

P12. P.A. Alberto en primer término y Moraldo tras él.

Se retoma el plano 10.

Alberto reacciona y se gira hacia Moraldo para excusarse: “Si no estuviese casado”, y Moraldo sale de su ensimismamiento para restar importancia a las palabras de Alberto con un gesto como queriéndole decir que no se preocupe.

A través de la ventana vemos a una pareja y a una mujer que caminan bajo sendos paraguas a un lado y a otro de la calle.

P13. P.M. de Leopoldo.

Se retoma el plano 5.

Leopoldo afirma que si tuviera que casarse haría un viaje a África como Hemingway. “Libre...”, dice, y su frase continúa en off sobre el siguiente plano.

P14. P.M. de Moraldo.

Escuchamos en off a Leopoldo: “... en contacto con la naturaleza, en un jeep”.

Ante las palabras de Leopoldo, Moraldo se incorpora subiendo las piernas sobre el sofá y agarrándose las rodillas en expresión soñadora. Dice que estaría bien la idea de su amigo. Tras él, a través del cristal, se ven las piernas de un hombre que pasa por la calle.

P15. P.G. de la cafetería.

Vemos lo que sería el contra-campo del plano 1.

En primer término, en P.A., Alberto entra en plano por derecha para regresar a la posición de juego que tenía al principio de la secuencia —pero esta vez vista desde el otro lado—. Leopoldo queda, entonces, a la izquierda del jugador. Alberto dirige al taco hacia la bola blanca que debe estar sobre el tapete cerca de sí pero que no vemos en cuadro.

Al fondo en P.G. está el camarero, de espaldas a cámara, en idéntica posición que el plano 1, y, tras él, en una de las mesas del fondo, un hombre duerme sobre la misma. A través de la cristalera del local que hay al fondo vemos la calle por la que transita poca gente y algún coche. Las otras mesas están vacías y el suelo luce algo sucio y dañado.

Alberto dice irónico que él se iría a África con Esther Williams.

P16. P.M. de Riccardo.

Riccardo se mueve un paso hacia la izquierda del cuadro, con el taco en vertical sujetado por ambas manos y el angelito tras él, a su derecha. La cámara corrige suavemente a izquierda. El tenor añade que él iría con Franca Marzi.

P17. P.G. de la cafetería

Se retoma el contra-campo, plano 14.

Alberto apoya la idea de su amigo y añade al listado de mujeres ideales el nombre de Ginger Rogers. Luego se incorpora, pues estaba echado sobre la mesa, y abandona momentáneamente el juego más interesado en la conversación. Recuerda entusiasmado a la amiga de un aparejador que conocieron durante el verano pasado. Leopoldo le recuerda su nombre: la Ciuffini, y Alberto exclama

que estaría bien ir a África con la Ciuffini. Moraldo dice desde el fuera de campo que él iría a India y Alberto lo aprueba.

La bola blanca entra en cuadro en izquierda-derecha. Alberto vuelve a apoyarse sobre la mesa para continuar jugando. Después se fija en el camarero, quien continúa en la misma posición mirando a través de la cristalera. Alberto guiña un ojo a Moraldo y llama a Antonio, este se acerca y se coloca junto a él para ver qué quiere, pero Alberto le gasta una broma, empujándole y reprochándole que siempre está en medio. Oímos en off la carcajada de Riccardo, mientras Leopoldo se sonríe y el camarero Antonio se da la vuelta con resignación.

Transición: Por encadenado

SECUENCIA 2: CALLE. PUEBLO. EXTERIOR. NOCHE



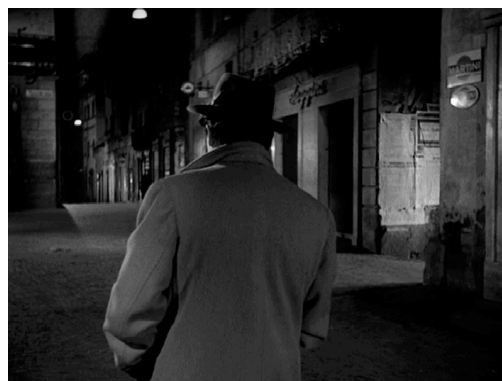
P1A



P1B



P1C



P2



P3A



P3B



P3C



P3D



P3E



P4



5



6A



6B



7



P8A



P8B



P8C



P8D



P8E



P8F

P1. P.G del grupo a P.A.

En plano el grupo de cinco jóvenes que caminan por una calle acercándose a cámara, avanzando en el eje. En primer lugar camina Riccardo, que se abre paso desde la oscuridad para recibir la luz de una farola que ilumina la zona en primer término —ver plano 1A—, avanza hasta P.A. Es seguido de Alberto, que va fumando, y de Moraldo. Al fondo, en la oscuridad, marcha Leopoldo junto a un quinto desconocido, que vamos a llamar el chico del bigote. Caminan con abrigos de similar color por una calle oscura de casas de piedra y grandes pórticos de medio arco, algunas zonas de la misma están alumbradas por la luz de farolas que no vemos en cuadro. Las sombras de los cinco se proyectan sobre la pared.

Mientras avanza, Riccardo comenta: “Decid lo que queráis pero mientras él está en Roma, nosotros aquí, en este pueblo de mierda”, se refiere a su amigo Fausto, que está de luna de miel. Riccardo se detiene junto a la cámara en plano americano, en primer término —tras él se paran Alberto y Moraldo— y canturrea algo. Después se gira hacia el grupo —P1B— añadiendo que forman “una bella pareja” y acaba saliendo de plano por izquierda.

Alberto, ahora encabezando la marcha, pone en duda la afirmación del cantante sobre el recién formado matrimonio, girándose hacia Moraldo que va tras él, ambos iluminados —P1C—. Continúa alabando el encanto físico de Sandrina en contraposición al de Fausto, del que dice que “tiene una cara...”, gira a izquierda para llegar a la calle principal, sobre las que están las vías del travelling. Es seguido por Moraldo y, en segundo término, algo más atrasados, por el chico del bigote y Leopoldo. La cámara acompaña a Alberto y a Moraldo corrigiendo sobre un travelling de derecha a izquierda.

P2. P.M. escorzo de Riccardo.

Riccardo se aleja caminando por la calle, tras él, la cámara le sigue sobre un travelling vertical. Riccardo contesta girándose levemente a cámara diciendo que su amigo Fausto tiene un buen físico y una buena estatura.

P3. P.A. del grupo hasta P.G. del grupo.

Se retoma el plano 1 que sobre travelling ha avanzado con el paso de los inútiles.

Continúa el travelling. Los cuatro caminan paralelos a cámara, de perfil. Más cerca de cámara: Alberto y Moraldo en plano americano; y, algo más alejados, en segundo término en P.G., el chico de bigote y Leopoldo —P3A—. El chico del bigote insiste en la buena voz de Fausto mientras Alberto se queja, este se gira hacia Moraldo y deja de caminar, parando el resto también, además de la cámara. El chico del bigote queda cortado, permaneciendo solo medio cuerpo dentro de cuadro.

Enseguida Alberto y Moraldo retoman la marcha y comienza de nuevo el travelling, paralelo a ellos, que los toma de perfil. Hace lo mismo, en segundo término, el chico del bigote. Alberto le pregunta a Moraldo si no se había dado cuenta de la relación que existía entre Fausto y su hermana Sandra —P3B—. Moraldo contesta que no. El chico del bigote, en segundo término, se gira hacia una malla metálica dando la espalda. La cámara avanza volviendo a encuadrar a Leopoldo al fondo, en plano general, que apoyado en la pared se ata los cordones de un zapato, mientras, el chico del bigote se adelanta pasando por delante de Leopoldo y saliendo de plano —P3C—.

La cámara se para una vez más. Alberto le dice a Moraldo que Fausto es un sinvergüenza y rápidamente avanza hacia ellos Leopoldo, de segundo a primer término, hasta plano americano, la cámara corrige en una pequeña panorámica de derecha a izquierda —P3D—. Leopoldo niega lo que afirma Alberto y le pide fuego. Dice que lo que le pasa a Fausto es que es pasional y primitivo. Alberto le da fuego mientras se sorprende de lo que dice su colega. A la derecha del encuadre, escuchando lo que discuten sus compañeros, está Moraldo.

Alberto retoma la marcha agarrando a sus dos amigos del brazo, rechazando lo que dice Leopoldo: “este cree que siempre está escribiendo comedias”, y los tres avanzan de derecha a izquierda hasta colocarse de espaldas a la cámara que los sigue en un travelling más panorámica para mostrarnos a todo el grupo de nuevo en un mismo encuadre y ofrecernos lo que sería el contra-campo.

Alberto afirma entre bromas que Fausto es un cerdo y que a él no le gustaría que ninguno de ellos anduviera con su hermana, a lo que Riccardo responde chistoso que a él no le importaría relacionarse con ella. Alberto corre hacia Riccardo y este, huyendo, se aproxima veloz hasta tercer término, situándose al fondo en una posición central y frontal al objetivo, en el eje de cámara; quedando Moraldo y Leopoldo en primer término, girados hacia sus compañeros, dando la espalda a cámara: Moraldo a izquierda de cuadro y Leopoldo en el extremo derecho, tapando casi por completo al chico del bigote —P3E—. Entre los cinco forman un pentágono. Entonces comienzan a jugar con una lata que encuentra Riccardo en el suelo, pasándosela de unos a otros. Leopoldo da un paso hacia atrás y sale de cuadro por la derecha dejando ver, por un instante, al chico del bigote.

P4. P.M. del chico del bigote.

El chico golpea la lata con la mirada fija en el suelo

P5. P.G. de Roseta.

La chica avanza lentamente por una calle muy iluminada que desemboca en donde están jugando los muchachos. La mujer se fija en ellos mirando a la derecha, y, contrariada, gira a la izquierda, en dirección opuesta adonde estos permanecen.

P6. P.G. de parte del grupo. Roseta al fondo alejándose.

Alberto, que está en primer término frente a la mujer, en un plano medio en escorzo a cámara, se fija en Roseta y grita su nombre, señalándola con el brazo —P6A—. En segundo término, en el eje que hay de la mujer a Alberto, junto a la pared, están Leopoldo y el chico del bigote que miran a Alberto —Leopoldo más a la derecha y el chico del bigote a la izquierda de Alberto—.

Alberto corre bromeando hacia Roseta, que se aleja al fondo, en tercer término; mientras que en off Moraldo le pide que la deje tranquila. Los otros ríen. La cámara corrige en un breve movimiento en panorámica derecha-izquierda. Moraldo entra en plano por derecha, ocupando, de espaldas a cámara, la posición que ha dejado Alberto —6B—.

P7. P.M. de Moraldo.

Moraldo pide a Alberto que deje en paz a la mujer, es seguido por la cámara sobre travelling.

P8. P.G. de parte del grupo. Roseta al fondo.

Vuelta a la última posición de cámara del plano 6 donde nos encontramos con una sutil corrección en dirección derecha-izquierda por parte de la cámara que ha vuelto a encuadrar, al lado izquierdo del plano, en tamaño general y en primer término, a Riccardo. Al otro lado, también en primer término, están Leopoldo y el chico del bigote. Al fondo Alberto se acerca a Roseta.

Comienza un travelling de acercamiento más una breve panorámica en dirección derecha-izquierda, que deja a Leopoldo y luego al chico de bigote fuera del encuadre al avanzar la cámara con la carrera de Alberto hacia la prostituta —P8A y P8B—. Tras ser tocada en la espalda, la mujer se vuelve hacia el bromista tratando de golpearle con el bolso y ambos corren en dirección izquierda-derecha, arriba-abajo. Roseta grita: “¡Bastardos! ¡Deberíais ir a dormir!”, y Alberto, siendo ahora el perseguido, encabeza divertido la carrera.

Cuando Roseta llega al comienzo de la calle por la que apareció, la cámara corrige en panorámica de izquierda a derecha pues la mujer emprende la marcha por la misma y la cámara re-encuadra a los muchachos que —salvo Riccardo— habían quedado fuera de plano a derecha —P8C—: el chico del bigote, Leopoldo y Moraldo, este último entra en plano. Todos vuelven a ocupar, en P.G., el primer término. Los muchachos avanzan hacia la calle por la que se marcha la mujer, que queda como un punto de fuga a la derecha de plano —P8D—, ya que la cámara adelanta sobre travelling trazando una panorámica esta vez en sentido opuesto, derecha-izquierda. Todos se paran para contemplar a la prostituta y la cámara se detiene con ellos.

Después comienzan a alejarse por la calle principal hacia arriba y la cámara retoma la panorámica derecha-izquierda. Primero lo hace Moraldo tirando de Alberto, y es seguido de Leopoldo y del chico del bigote. Riccardo se queda atrás rezagado hasta que se da cuenta y corre junto al grupo —P8E—, colocándose en el medio de los cuatro —P8F—. Así, todos caminan, cogidos del brazo, alejándose de cámara, dispuestos formando una línea horizontal, a paso ligero, moviéndose de un lado para otro de la calle.

La voz en off del narrador: “¿Y ahora qué podríamos hacer? Otro día que se acaba y no hay más remedio que volver a casa como todas las noches”.

5.2.2. El análisis fílmico de las secuencias

SEC. 1. CAFETERÍA. INT/DÍA

El plano general concreto de situación de la secuencia —P1— nos ofrece el interior de una cafetería *La Marina*; lugar adonde, tras la boda de Fausto y Sandrina, los amigos han propuesto ir a tomar un café y jugar al billar mientras pasan la tarde.

El operador Otello Martelli dota al espacio de la sala de juego de una considerable profundidad de campo con —en palabras de Román Gubern— una “voluntad costumbrista y cronista”⁴¹ de lógica herencia neorrealista.

⁴¹ VVAA, *El ojo de Fellini, homenaje*, s.l., Fundació Caixa Catalunya/Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, comisario Román Gubern, 1994, p.11.

La localización conserva un sabor a rancio, algo típico de los locales de ciudades pequeñas poco frecuentados, con aire de otros tiempos. Es un decorado natural, probablemente una cafetería auténtica, de un aspecto viejo y decadente y, por tanto, pasado de moda como, seguramente, pudiéramos encontrar en la época en un bar provinciano, nada acostumbrado a cambios de vanguardia. Conviven en La Marina mobiliario de estilo neoclásico, que en otra época pretendió ser refinado pero que ahora resulta hortera y desfasado; con elementos de modernidad propios de los nuevos tiempos, como los ceniceros o los letreros publicitarios de bebidas americanas; además de los tradicionales, ya que las sillas y las mesas son de lo más típicas en tascas de la época, al igual que el suelo de azulejos con sus dibujos característicos que se exhibe estropeado y con manchas⁴².

El camarero Antonio, en primer término, está caracterizado en absoluta concordancia con el decorado al que pertenece: vestido clásico y adecuado a su profesión, repeinado hacia atrás, con pajarita y chaqueta de trabajo, tratando de lucir elegante a pesar de resultar ante nuestros ojos, como el local, mustio, viejo y demodé. Lleva del brazo colgado un paño arrugado y algo sucio, y su actitud apesadumbrada, de rostro ojeroso, arrugado, ceño fruncido y rictus desganado, con los brazos cruzados sin nada qué hacer, nos muestran un completo hastío.

No hay nadie más en el lugar⁴³ aparte del grupo de los *vitelloni*, término por el que se hacen llamar a través de la voz en off del narrador que les presenta y les representa para el espectador en primera persona del plural, como una voz subjetiva del grupo: “Está toda la flor y nata, por supuesto, también nosotros, los

⁴² Esto lo percibiremos más claramente en los planos más concretos de la secuencia.

⁴³ Luego, cuando se nos ofrezca el contra-campo, veremos que hay un hombre durmiendo al otro lado del bar.

inútiles (...)”. Los cuatro, situados el fondo del plano, no contribuye a subir el nivel de viveza y animación en el ambiente. Dos de ellos juegan, carentes de entusiasmo, al billar americano, mientras los otros dos, entendemos que han declinado la opción de participar y parecen más aburridos y ensimismados. No parecen consumir en abundancia y, como percibiremos en diálogos posteriores, ya llevan un rato en la cafetería.



P1

El director decide ofrecernos a continuación el plano americano de un solo personaje —P2—. El chico que nos presenta se llama Moraldo y destaca por ser el más joven del grupo y por poseer un aspecto sereno y afable. Fija su mirada en el techo con el pensamiento puesto en otro lugar. Descubrimos, en este plano, la tapicería del sofá donde permanece tumbado, muy gastada, con los bajos descosidos. La forma de yacer de Moraldo sobre el mismo nos indica naturalidad pero también dejadez, es un sitio que conoce y frecuenta. No se ha quitado la gabardina tras la que podemos ver el traje con el que ha asistido —en la escena anterior— a la boda de su hermana Sandrina con su amigo Fausto, que es, por otro lado, el que suele usar a diario.

Moraldo resulta relevante en estas secuencias elegidas —al igual que para la película en general— porque es el personaje que desde su juventud contempla al resto de componentes de la pandilla que son, por edad y experiencia, sus referentes. Es, por tanto, significativo que el segundo plano que haya elegido Fellini para presentar esta secuencia sea el del joven, pensativo, absorto en su imaginación, anhelando —como iremos viendo a lo largo de la secuencia— algo tan pequeño como un viaje similar al que está realizando el recién estrenado matrimonio⁴⁴.



P2

Moraldo no atiende al pique por el juego entre Alberto y Riccardo, que se desarrolla, sin gran pasión, en el espacio fuera de campo. No presta el más mínimo interés, ni cuando Alberto eleva el tono y le pide a Leopoldo que le anote su puntuación, haciéndose incluso, en este momento, más evidente su completa evasión, pues es entonces cuando Moraldo alza más aún la mirada al techo, a un

⁴⁴ Hay que señalar que, en una escena anterior, cuando se produce la despedida de Fausto y Sandrina en la estación de ferrocarril y todo el mundo se ha marchado, es precisamente Moraldo quien se queda un instante junto a las vías contemplando alejarse el tren. Dicho momento tendrá una relevancia sustancial para la película.

punto bastante alejado del lugar donde se encuentran sus compañeros. Es como si estuviera, aunque solo fuera mentalmente, en otro sitio.

El siguiente plano —P3— es un plano medio de Leopoldo que, por comparación directa con el anterior, nos transmite la misma idea: los chicos tienen su atención puesta en el viaje con destino a Roma que está teniendo lugar en ese momento, envidian esa salida, poder conocer la capital, evadirse de su localidad por unos días. Leopoldo mantiene la misma actitud que el más joven del grupo, abstraído, con la mirada perdida, juega con sus dedos mientras fuma sin prestar atención a Alberto quien en off reclama que se anoten los puntos que ha ganado en la partida y, sobre todo, demanda el interés de sus amigos que están más pendientes de la pareja que se ha ido —en concreto de su amigo Fausto— que de los que se quedan allí. Finalmente Alberto decide elevar la voz para ser escuchado por el aspirante a dramaturgo.



P3

Tengamos en cuenta que Leopoldo es, a todos los efectos, el “intelectual” del grupo, el literato que sueña con firmar grandes dramas que sean interpretados por reconocidos actores pero quien, al mismo tiempo, no hace nada

por conseguir su sueño. Así, ya desde el inicio, los personajes están caracterizados sutilmente en torno a sus personalidades sin que con ello ninguno pierda en su aspecto la idea de un estilo común, de pertenencia a un mismo lugar, a un mismo extracto social, a un mismo grupo: en este caso, Leopoldo, con una gorra afrancesada y una larga boquilla negra para el cigarro, destaca su naturaleza de pensador con este toque original. Junto a él hay sobre la mesa una taza de café que parece fría o vacía, ya que no reparará en la misma durante toda la secuencia.

Tras las quejas de Alberto, finalmente el director nos ofrece un plano del mismo —P4—: en primer término inclinado hacia la mesa de billar, pendiente de su juego, con Moraldo en segundo término tumbado en la misma actitud pasiva. Alberto no pierde de vista las bolas, quiere reflejar normalidad pues no desea mostrar aflicción por la marcha de su colega. Le pregunta a Leopoldo el porqué de esa cara aunque ya conoce la respuesta. Y Leopoldo, en una vuelta en montaje a su plano medio —P5—, le responde, sin fijar la mirada, que por melancolía.



P4

Nuevamente, se retoma el plano americano de Alberto —Moraldo, insistimos, continúa sin atender a la conversación—, quien se queja pues no

entiende que “se pongan así por esos dos”, lo que nos indica que su pregunta anterior era retórica y que sabe perfectamente que sus amigos están afectados por la marcha temporal del recién casado, pues todos, incluido Alberto, sienten cierta envidia de lo que la pareja —en concreto de Fausto con el que se identifican— va a descubrir en su ausencia.

Entonces el cineasta nos brinda un plano medio de Riccardo —P7—, el único que hasta el momento acompaña en el juego a Alberto. Riccardo se pregunta en voz alta si “Fausto ya habrá llegado a Roma”. Es el último que queda de los *vitelloni* por evidenciar que su pensamiento está también lejos de allí, rumbo a la capital italiana. Y, al igual que el resto, Riccardo va trajeado como corresponde al atuendo de un señorito de la época, con elegante sombrero y pajarita. Detrás de él, una desangelada estatua de un angelito sonrío, como riéndose de su pesadumbre. Vemos claramente la pared desconchada que hay, también tras él, contribuye a conformar el aire mustio y amargo del establecimiento.

Fellini nos vuelve a ofrecer un plano americano de Moraldo —P8— justo después de que Riccardo pronuncie el lugar añorado: “...Roma”, y, por primera vez, Moraldo presta atención a la conversación, girando la cabeza hacia el grupo.

En off, Alberto, molesto, se lamenta de la idea idílica que tienen de la capital italiana. Y es entonces cuando se vuelve al plano de situación del comienzo —ahora plano 9—, donde vemos a Alberto quejándose pues, en su opinión, no basta con llegar a Roma para divertirse. Resulta cuanto menos interesante que el cineasta haya decidido presentarnos, de nuevo, el plano máster de la secuencia ya que es en este plano donde mejor se muestra la decrepitud del lugar en contraposición a la idea de Roma: la capital idealizada por los protagonistas,

relacionada con el progreso, con la novedad y la posibilidad de conocer nuevos caminos y oportunidades y, para ellos, también una huida, una ocasión para salir del círculo de apatía y tedio que les ofrece su ciudad natal.

La historia se ambienta en una población de costa que durante su época estival es muy frecuentada por turistas en busca de sus playas pero que nada tiene que ver con la sombría temporada invernal en la que se encuentran, algo que podemos advertir en esta secuencia. Que a través de las ventanas solo veamos a unos pocos peatones caminando aferrados a sus paraguas, anunciando un día oscuro y lluvioso, no es gratuito y contribuye a reforzar la tristeza y la noción de poca actividad y escaso bullicio durante el invierno. Y el frío es, por tanto, otro componente más que refuerza el carácter apenado de esa tarde de sentimientos melancólicos:

Moraldo y Leopoldo, que no juegan y están parados, llevan el abrigo puesto, por lo que debemos pensar que, incluso dentro del local, el ambiente es gélido; mientras que los dos jugadores, Alberto y Riccardo, se han quitado los suyos probablemente para moverse con comodidad durante la partida. Sin embargo, Alberto, trajeado y con corbata, no se ha deshecho de la bufanda que porta alrededor del cuello, incidiendo nuevamente en el carácter helador de la época en la que se encuentran.

Por las palabras de Riccardo sobre la posibilidad de que sus amigos ya hayan llegado a Roma tras el viaje en tren, sabemos que los chicos ya llevan allí un tiempo. Pero, tal y como hemos apuntado, no parecen divertirse en demasía. Ninguno de los cuatro miembros consume en ese momento, el poco dinero que tienen lo deben pedir prestado a sus familias que los mantienen —como veremos

a lo largo del filme cuando Fausto le pide dinero a su padre o Alberto a su hermana—. Por tanto, no pueden hacer grandes gastos en la cafetería, ni, mucho menos, salir de su ciudad por unos días porque carecen de capital propio y se encuentran atrapados en un círculo vicioso de abulia en torno al que gira el filme. Un círculo vicioso del que parecen no querer salir pues se muestran vagos y pasivos⁴⁵.

Al principio del relato filmico se nos presenta la ciudad en la última fiesta del verano, concretamente nos sitúan en las concurridas terrazas del *Kursaal*, junto al mar, un lugar abierto probablemente solo durante el periodo vacacional para ser frecuentado por una considerable afluencia de veraneantes que en invierno desaparece. Resulta interesante comparar, en un visionado completo del largometraje, el ambiente distendido del Kursaal, lleno de gente engalanada, animada a pesar del frío y del viento, en un contexto de celebración; en contraposición con el ambiente desangelado de La Marina. Es precisamente el camarero Antonio quien atiende las mesas de la terraza y, por tanto, podemos pensar que durante la época de calor trabaja allí. Así, La Marina no se prepara para recibir a un gran número de turistas, por ello, tampoco para redecorarse y mantenerse a punto según los tiempos, pues no hará una gran caja que le permita renovarse, renovación que ni le demandan los autóctonos ni le es rentable.

En esta primera secuencia del filme, en el Kursaal, se nos ofrece la presentación de los *vitelloni*: el grupo, junto con el resto del pueblo, están sentados en la terraza del recinto esperando la elección de Miss Sirena 1953 —el director ha escogido para ambientar su película el mismo año de su

⁴⁵ La imagen de Moraldo tumbado sobre el sofá sin nada mejor que hacer es un claro ejemplo de la pasividad a la que hacemos referencia.

producción—. Sobre su mesa solo hay una jarra de agua con copas y un cenicero. No podemos, por menos, que pensar que los chicos piden agua para no pagar una bebida. Luego veremos a Alberto consumiendo con agilidad una copa de otra mesa, aprovechando que su propietario ha corrido a resguardarse de la lluvia. En esta introducción de inicio, al primero que nos presenta el narrador es a Alberto y lo que este personaje está urdiendo en el momento resulta demostrativo de una situación que persistirá posteriormente: pide un cigarro, porque no puede permitirse un paquete, y esto, unido a lo de la copa, lo convierte en un caradura que se atreve a fumar y a beber a costa de otros.



Fotograma de la presentación de parte de los *vitelloni*

Todos, salvo Fausto, suelen llevar el mismo traje a lo largo del relato, alternan la corbata o la bufanda pero resulta la misma indumentaria. De hecho, para asistir a la boda en la iglesia, únicamente se colocan, como cambio en su atuendo diario, una flor blanca en la solapa. Es decir, a pesar de comportarse como señoritos burgueses trajeados y acomodados, no nadan en la abundancia, como deducimos de sus comportamientos, pues son unos vagos que no quieren trabajar y asumir responsabilidades.

Tornando a la narración de la secuencia seleccionada, vemos que tras el máster, el realizador vuelve a ofrecernos el plano americano de Alberto en primer término con Moraldo en segundo término —sería el plano 10 que retoma la posición del anterior plano 6—. Alberto, con una nalga apoyada sobre la mesa, para momentáneamente el juego, aunque es su turno, para restarle importancia al viaje de Fausto, a la vez que aprovecha para realzar su propia figura y fanfarronear: "Si él fuera conmigo sería distinto". Alberto presume de que, si Fausto fuera a Roma con él, haría un par de llamadas y tendrían garantizada una gran juerga. Se concede notabilidad para restársela a Fausto, dejando al descubierto una trama subyacente latente durante el filme: la envidia de Alberto hacia Fausto, hacia el líder, título que, mal que le pese, ostenta su recién casado amigo. Y, por ello, al chico le irrita profundamente que sus compañeros tengan la cabeza en el viaje de Fausto. Otros estudios han visto en este "malestar" manifiesto de Alberto un sentimiento amoroso hacia el amigo ausente, ya que el perfil de Alberto podría atender al de un "homosexual no asumido"⁴⁶, pues nunca le vemos acompañado de una mujer, cosa que sí ocurre con el resto de miembros del grupo incluido Moraldo; en los carnavales, disfrazado de señora, baila borracho con su amigo Máximo, al que nosotros vamos a llamar "el chico del bigote".

Pero Alberto habla de más y Fellini nos muestra un plano medio de Riccardo —P11— quien, mirando al resto, siente que Alberto ha metido la pata al hablar de juergas con Fausto delante del hermano de su esposa. Por ello trata de recordárselo a Alberto: "¿Qué pasa con Sandrina?", dice apurado. Hay una protección y un respeto para con Moraldo, quizá no carente de condescendencia, pues es el más joven y el más frágil en apariencia. Pero, sobre todo, existe una

⁴⁶ ALFIERI, Carlos, *Federico Fellini. Grandes biografías*, s.l., Ediciones Rueda J.M., 1999, p.97.

fidelidad hacia su amigo Fausto, ya que el grupo conoce el carácter conquistador del ausente pero lo disculpa por lealtad.

Consideramos oportuno —dado que a pesar de su ausencia está presente en los pensamientos y en las conversaciones de los inútiles en las dos secuencias seleccionadas— comentar sobre el nombre de Fausto en referencia al personaje de igual denominación de la mitología alemana e inspirador de grandes obras artísticas que, intuimos, podría tener para Federico Fellini alguna relación. En la obra literaria más famosa sobre el mito, la escrita por Goethe, el doctor Fausto fue un científico ávido de conocer y deseoso de entregarse a todos los placeres mundanos, por lo que vende su alma al diablo a cambio del conocimiento y del goce infinito. En su recorrido con el demonio Mefistófeles mantiene diversas relaciones con distintas mujeres, y es en estas experiencias amoroso-sexuales donde encontramos una clara relación con el Fausto de Fellini, un mujeriego insaciable que se siente tentado por varias féminas a lo largo de la película, con las que desplegará sus maneras de donjuán. El Fausto de Fellini resulta insatisfecho amorosamente hablando, como el de Goethe. Ambos dejan embarazadas a sendas jovencitas —el primero a Margarita, el segundo a Sandrina— a las que acabarán provocándoles gran sufrimiento. Resultan dos personajes movidos por las pasiones humanas —ya lo comentará Leopoldo cuando defienda a Fausto, en la siguiente secuencia, de las acusaciones de Alberto: “Fausto no es un sinvergüenza. Es instintivo, pasional”—. Pero, al final, ambos mostrarán un arrepentimiento que cerrará su historia y, de algún modo, les salvará.

Es, no obstante, del todo significativa como se produce la presentación de Fausto en *Los inútiles*: detrás del escenario mientras trata de besar a una chica que aspira al título de belleza de la región. Al mismo tiempo, niega a Sandrina, de la que posteriormente se enterará que la ha dejado embarazada y, entonces, tratará de huir pidiendo dinero a su padre, quien le obligará a casarse con la muchacha para cumplir con sus deberes. Después de casado, veremos sucesivos intentos de seducción dirigidos a otras mujeres —la señora del cine por la que deja sola a su propia esposa para ir tras ella; la cónyuge del tendero para quien trabajará; la simpática actriz de variedades con la que pasa la noche— que dejarán patente la intención de Fellini de mostrarnos a su protagonista como un descarado inmaduro e incapaz de afrontar ningún compromiso.



Fotograma de la presentación de Fausto

Tras la llamada de atención de Riccardino, en la secuencia de la cafetería que nos ocupa, el realizador vuelve de nuevo al plano americano de Alberto con Moraldo. Le interesa mostrarnos la reacción de ambos a las palabras del primero —P12—. Y Alberto, que entiende perfectamente el mensaje de Riccardo, comprendiendo que ha metido la pata, se gira con la idea de arreglar su

despropósito con Moraldo: “Si estuviera soltero”, le dice al chico refiriéndose a Fausto, a modo de disculpa.

Únicamente si estuviera soltero saldría con él de juerga por Roma y se sobreentiende que a relacionarse con mujeres. Pero esta justificación no es cierta ya que —como veremos posteriormente y aunque corresponde a parte del texto que no vamos a analizar—, cuando el grupo, con Fausto ya de regreso, vaya a visitar a un anciano actor que ha llegado a la ciudad con su compañía de variedades, todos se divertirán con las actrices del conjunto y el propio Fausto no tendrá inconveniente en acostarse con una de ellas sin ocultárselo a Moraldo, quien, triste y decepcionado, le esperará a la salida del hostel para regresar a casa y que Sandrina les vea llegar juntos y no sufra por la ausencia de su marido y la sospecha de lo que este haya podido hacer. Este acontecimiento será el desencadenante que acabará por “arrancarle” de los ojos a Moraldo la venda que tenía con respecto a su amigo —“¡Eres un cobarde!”, le gritará Moraldo a su cuñado cuando Sandra huya de casa—.

Pero si damos un paso más allá, podemos, también, plantearnos que si el resto de los *vitelloni* —excluyendo a Moraldo— hubieran estado en el lugar de Fausto, gozando de sus mismas dotes de seducción con las mujeres, se hubieran comportado de igual modo. Y esta cuestión es respondida cuando Riccardo, en la secuencia posterior, reconocerá, entre bromas, no importarle relacionarse con la hermana de Alberto del mismo modo que Fausto lo ha hecho con la de Moraldo. También la mordaz actitud del propio Alberto hacia Roseta —prostituta que frecuentan—, con un comportamiento descortés hacia la mujer, que es jaleado y

admitido por los amigos; nos habla del resto del grupo, cuyos miembros no son mejores que Fausto, todos, en cierta manera poseen, pues, similar naturaleza.

Nos encontramos en el primer cuarto del filme donde Moraldo, en su ingenuidad, quiere y se encuentra cómodo cerca de sus amigos formando parte del grupo, siendo un “inútil”, incluso, admirando a sus compañeros. Así, ante el amago de disculpa de Alberto, el más joven sale de su abstracción para realizar un gesto de calma y transmitirle que no se apure por lo que ha dicho, restándole importancia.

Y la pandilla comienza entonces a soñar, a hablar de sus fantasías. El director nos ofrece de nuevo el plano medio de Leopoldo —P13— que, con la mirada perdida, en un gesto de ensoñación, manifiesta que él se iría de viaje de luna de miel a África como Hemingway. Pareciera que Leopoldo está visualizando el viaje que nombra, como si él mismo estuviera allí. También es considerable la referencia a Hemingway que realiza: un gran escritor y un gran viajero y, por tanto, el deseo del chico de parecerse al gran literato es claro. “Libre, en contacto con la naturaleza, en un jeep”, dice Leopoldo. Parte de esta frase la dice Leopoldo en off sobre el nuevo plano, un plano medio de Moraldo, quien, al escuchar las inspiradoras palabras de su amigo, se incorpora por primera vez sobre el sofá, levantando las rodillas y agarrándoselas con las manos, dispuesto a dejarse llevar por los exóticos lugares que imagina que podría conocer en África. Sueña despierto: “Suenan bello”, añade —P14—.

La importancia de esta secuencia radica en destacar, entre otros aspectos, las ilusiones y carencias del grupo, que no son otra cosa que aquello a lo que, a priori y dada su inactividad laboral, únicamente podrían aspirar: a salir de su

patria chica por unos días gracias al viaje de novios financiado por los progenitores. El deseo de viajar, de familiarizarse con nuevos lugares, de conocer la capital e, incluso, fantasear con ir más allá y visitar países exóticos, la fascinación por lo que hay más allá de su pueblo, está planteado temáticamente durante toda la escena.



P14

Y es entonces cuando el cineasta nos ofrece, con el plano 15, el contrapunto del plano de situación que abre la secuencia —como si girara la cámara 180º hacia el campo que no vemos—. Nos presenta un plano general donde cambian los términos:

Junto a cámara está sentado Leopoldo sin moverse de la esquina de la mesa —al lado izquierdo de la misma— y entra en cuadro Alberto por derecha de cámara con la intención de pegar a la bola blanca que ha caído en la zona del tapete próxima a Leopoldo. Al fondo, en plano general, se encuentra el camarero Antonio, en idéntica posición que en el plano de inicio, contemplando la calle a través de una cristalera que hay en último término. En el exterior se ve algún coche y pocos viandantes todos ellos cobijados bajo sus paraguas. Entre el

camarero y las puertas de cristal de entrada al local hay varias mesas y sillas de madera, sencillas; en una de ellas, un hombre duerme —posiblemente duerma “la mona”— con la cabeza echada sobre la misma. La escena continúa rezumando dejadez, como la atmósfera sombría y deteriorada del lugar.



P15

Alberto se burla de su amigo manifestando con ironía la gran evasión que supondría un viaje a África con la gran actriz de Hollywood Esther Williams, algo del todo imposible e inalcanzable para ellos y eso es, precisamente, lo que desea poner en evidencia el propio Alberto con sus palabras.

Posteriormente Riccardino —P16—, siguiendo con la broma, habla de viajar con Franca Marzi⁴⁷, una actriz italiana de rasgos y formas contundentes. Tras Riccardo, que acaba de moverse con un leve corrección de cámara, está, a derecha del encuadre, la estatua del angelito sobre una columna retorcida que sonríe de modo burlón mirando directamente al hombre y que pareciera reírse de las aspiraciones imposibles de los *vitelloni*.

⁴⁷ Franca Marzi interpretará, años después, a la mejor amiga de la prostituta Cabiria, algo que, de alguna manera, refleja el aprecio y atracción no solo del personaje sino del propio Fellini por esta actriz italiana.



P16

En el siguiente plano número 17 —vuelta a la misma situación de cámara del plano 15— vemos a Alberto, a quien le gusta la idea de la Marzi y también la de viajar con Ginger Rogers —otra gran estrella de Hollywood de la época—. El juego ya ha pasado a un plano secundario, si es que en algún momento de esa tarde había tenido un interés principal, y lo que le interesa al muchacho es la conversación. Es importante señalar que, por los motivos que sean, incluso aunque esté celoso de Fausto, Alberto mantiene los pies en la tierra y expresa la condición de imposible de los sueños de los muchachos, articulándolo a través de sus bromas e ironías. Pero también, con esta aceptación de la imposibilidad de salir de ese lugar, Alberto evidencia un carácter reaccionario y conformista, además de destacar su pobreza de espíritu y su holgazanería: no está dispuesto a intentar cambiar las cosas, a progresar, a intentar buscarse la vida lejos de ahí.

Leopoldo se da cuenta de que se burlan de sus ilusiones y se molesta diciendo un “gracias” a modo de queja. Pero entonces Alberto, divertido, se acuerda de la novia del aparejador que conocieron el verano pasado, una mujer

que se quemó los hombros —debió ser— a causa del sol, y que debía ser, dadas sus reacciones, bastante atractiva. Leopoldo, complacido con la idea, le recuerda su nombre: la Ciuffini; y entonces Alberto se entusiasma y pareciera que por un instante también se viera en África del brazo de la Ciuffini. En off escuchamos a Moraldo que dice que él iría a la India y Alberto asiente condescendiente.

Esta idealización de la novedad, el deslumbramiento que sienten hacia los forasteros que llegan de visita a su localidad, es un sentimiento que Fellini obtiene de su propia experiencia, cuando de adolescente contemplaba con embeleso a los recién llegados a Rímini, sus ropas, sus coches, sus maneras.

“Una noche, estábamos en el café enzarzados en las interminables discusiones de siempre, cuando se oyó en la calle el chirrido de un auto. Se abrió la puerta y aparecieron tres personas extranjeras: como Hans Albers con Anita Ekberg y Marilyn Monroe. Todos mirábamos extasiados la aparición. El hombre, que llevaba un abrigo de piel, pidió un licor de una marca que no había y se contentó con otra. Una de las dos mujeres, la más inquietante, miraba al vacío. Después salieron, se subieron a un auto fantástico y desaparecieron en la noche. Seguíamos todos embobados, cuando Giudizio, en medio de aquel silencio, dijo: “Si esa me diera 50 francos, me la tiraría”. Pretendía que encima le pagara. Así es Romana, incluso al grado cero.”⁴⁸

⁴⁸ FELLINI, Federico, *Fellini on Fellini*, Zurich, Diogenes Verlag Ag, 1974 —*Fellini por Fellini*, trad. español Paola Ungarelli y Augusto Martínez Torres, Marta Fernández Muro y Teresa Fernández Muro, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, p.35—.

Conoce Fellini en gran medida, pues, a sus personajes centrales, incluso antes de haberlos creado porque toma como referencia a aquellos amigos de su adolescencia y, por supuesto, a él mismo.

Alberto —regresando a la narración en la cafetería que estamos analizando— le guiña un ojo a Moraldo y, juguetón, se disponen a gastar una nueva broma. Llama a Antonio, el camarero, quien, también ensimismado, tarda en oírle. Alberto eleva el tono y este finalmente acude a su llamada. Cuando ya está junto a la mesa, Alberto le empuja fingiendo no haberle hablado y manifestando que está siempre en el medio —P17—. El camarero que entiende enseguida la guasa se marcha resignado pues ya los conoce⁴⁹ y, muy posiblemente, habrá sido objeto de sus cobas con anterioridad.



P17

Leopoldo sonríe y oímos las carcajadas de Riccardino que provienen del espacio fuera de campo. Es indudable que la definición y profundización en la psique de los personajes se define también con sus reacciones y, si prestamos atención al momento en que se produce la burla de Alberto hacia el camarero, no

escuchamos reír a Moraldo, algo que irá en concordancia con su personalidad: noble, bondadoso, incauto. Al más joven de los cinco no le gusta que se rían de nadie, rasgo que se materializará poco después cuando defienda a la prostituta Roseta de una nueva broma orquestada por el personaje interpretado por Sordi.

Tiene el director una intención clara de reflejar una realidad que él recuerda y que quiere ambientar con una cierta precisión:

El decorado, probablemente natural, con mobiliario ajado y pasado de moda y que en otros tiempos pudo ser elegante, característico de las cafeterías de lugares pequeños que pretendieron —aunque ya desfasadas— resultar elegantes, muy a tono con el aire melancólico de la película.

La iluminación posee una cierta intención realista: la fuente central está justificada con la gran lámpara baja situada encima de la mesa de billar americano, que ilumina a todos los personajes, creando claro-oscuros según la altura a la que les llega la luz con respecto al foco principal; y teniendo como fuentes secundarias las justificadas provenientes de la ventana que hay sobre Moraldo y de la cristalera de la puerta de entrada situada al otro lado del lugar donde están los muchachos. La luz principal de la lámpara, quizá más luminosa de lo que sería en un plano naturalista, crea sombras con los personajes que se extienden tras ellos y se proyectan sobre la pared que tienen los chicos, inmediatamente detrás de los mismos. Estas sombras no resultan excesivamente alargadas sobre los muros, no se producen juegos estilísticos mediante la luz que reinventen la realidad para deformarla aunque sea mínimamente, ya que todo en la escena se atiene a un sentido contenido de aproximación a la realidad.

Así, no estamos ante una iluminación que persiga el realismo extremo —como proponían los neorrealistas— pero tampoco lo niega, aunque posea un cierto carácter compositivo y estilístico al generar —aunque justificados— campos de luz principales y secundarios que crean sutiles luces y sombras que enriquecen la fotografía del lugar. Posee, además, un claro sentido funcional: las fuentes de luz están elegidas y planificadas previamente para tener a todos los personajes iluminados, pero esto no riñe con la intención naturalista, y ambos propósitos —lo funcional y lo realista— conviven alejándose de los principios neorrealistas más conservadores, ya que no utiliza, en ningún momento, la luz natural.

El mismo propósito aproximativo se da en el vestuario de los *vitelloni*, trajes de señoritos burgueses que han adornado con pajarita o con alguna elegante corbata para la ocasión, pero que es el que usan habitualmente puesto que, la mayoría, y, como era costumbre, no tienen dinero para comprarse otro.

Llegados a este punto es preciso fijarnos en un detalle muy concreto de la secuencia que, sin ser trascendental para la película, puede ser enormemente revelador de cara a descubrir los elementos característicos y singulares de la construcción felliniana ya en sus inicios, y un punto de partida de interés para dictaminar su evolución en el concepto de representación con respecto a lo que tiene que ver con su propio recuerdo. Mientras realizábamos la revisión de las imágenes, nos dimos cuenta que, en el plano 15 —que se corresponde con el contraplano del 1— identificábamos un elemento extraño que no había sido convenientemente presentado en la narración. Al fondo, en un hueco que hay en la pared cercano al mostrador, como una especie de ventanuco bajo, entre

Leopoldo y la máquina registradora, había lo que parecía ser un niño que asomaba la cabeza por el mismo. Al principio no le dimos importancia puesto que podía ser, como sucede en otros filmes, algún pequeño mirón que se cuela en la escena para curiosar. Nuestra sorpresa fue doble cuando vemos que al instante —cuando se vuelve al mismo cuadro, esta vez como plano 17— otro niño, mayor y más alto, asoma, también y de repente, la cabeza por un lateral, de izquierda a derecha, por encima del pequeño y, como él, se dispone a observar la escena, concretamente a los *vitelloni*.



Entre Leopoldo y la máquina registradora hay, al fondo, una ventanita por la que asoman las cabezas de dos niños

Así, este segundo fisgón podía haber sido un segundo descuido del equipo técnico, pero a medida que la acción se desarrolla y la presencia de ambos persiste en el plano, convenimos que resulta difícil que no hubieran sido descubiertos por el operador o por cualquier otro miembro del rodaje ya que no están a gran distancia de cámara. Además, a pesar de que no se puede percibir con absoluta nitidez por la carencia de luz en esa parte del cuadro y por la calidad de las imágenes, algo deterioradas por el paso del tiempo, creemos que, en los planos anteriores, esa ventana se encuentra tapada por una especie de cortina

que está ya corrida en el plano 15 con el niño más pequeño ya presente y, por tanto, nos hace pensar que se ha dispuesto todo de acuerdo con los deseos del director para que esos chiquillos formen parte de la escena.



Ampliación plano 17

Entonces recordamos unas declaraciones de Federico Fellini de cuya idea se sustrae la inspiración para realizar este largometraje y donde estos mirones —y esto sí que tiene, en nuestra opinión, gran relevancia— tendrían un papel destacado. Atendamos, pues, a las mismas:

“En aquellos muchachos a los que, a través de los vidrios del bar Ausonia, mirábamos admirados jugar al billar con sus abrigotes de piel de camello, bufandas de colores y sombreros con ala de raso. Aspiraban lentamente una larga calada del cigarrillo y luego, haciendo salir el humo por la nariz con los gestos controladísimos de un ritual inalterable, giraban lentamente la tiza azul en la punta del taco y, con un codo alzado en el aire, se alargaban sobre la orilla de la mesa y miraban repetidamente la bola.

Momento solemne. Los golpes secos de las bolas de marfil llegaban hasta la calle a través de los vidrios y algunos de nosotros aplaudían.”

“A veces nos dejaban asistir a las partidas, recoger las bolas que se caían y, privilegio aún más gratificante, anotar los puntos. Eran los mismos muchachos que, con el broche bajo el nudo de la corbata, veía yo a veces reunidos en semicírculo alrededor de automóviles con placas desconocidas: discutían gravemente sobre la potencia y la velocidad de aquellos motores, hasta que llegaban los propietarios de aquellos vehículos fabulosos con grandes gafas, del brazo de mujeres envueltas en pieles vistosísimas.”⁵⁰

Estos treintañeros gandules y abúlicos del recuerdo de Fellini son aquellos a los que observaba con fascinación cuando era un crío en su Rímini natal, esos muchachos de provincia que vivían de sus familias y poseían todo el tiempo del mundo para “no hacer nada”, pero que, sin embargo, para el niño que fue Federico, eran objeto de admiración. Y su recuerdo se convirtió en el germen fundamental de *Los inútiles*.

Por tanto, y como no puede ser de otro modo, la presencia de estos dos chiquillos nos induce a relacionarlos con los pequeños riminenses que miraban embobados durante horas a aquellos inútiles ociosos; y, planteando un condicional, estos niños podrían representar al propio cineasta en la película, incluso al propio cineasta con su hermano menor, Riccardo, quien, curiosamente, está presente en esta secuencia, ya crecido y convertido en un *vitelloni*. Es como si los críos que miraban a los jóvenes con embeleso hubieran crecido para ser contemplados por otros niños que también crecerán y a su vez serán observados

⁵⁰ COSTANTINI, Costanzo, *Fellini Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Éditions Denoël, 1995 — *Fellini Les cuento de mí. Conversaciones con Costanzo Costantini*, trad. español Fernando Macotela, sexto piso editorial, colección noesis, Madrid, 2006, p.36—.

por otros chiquillos en un círculo infinito. Pero, igualmente, porque las acciones cotidianas que resultan fascinantes a un chaval que contempla encandilado lo que hacen los mayores se puede convertir, con el paso del tiempo y cuando se llega a la edad adulta y se hace lo mismo que ellos, en completo aburrimiento.

De esta forma, Fellini dispone a los dos críos en la escena, de algún modo y muy probablemente, como el símbolo oculto de su mitificación temprana por los *vitelloni*, esos a los que, un buen día, dejó de idolatrar como paso a la edad adulta; un símbolo que no ha sido desarrollado en la película ya que el realizador —probablemente por pudor e inexperiencia— no ha querido, intencionadamente, configurar a los pequeños curiosos como parte de la narración, ya que esta aparición solo tiene sentido para el director y para aquellos espectadores que conozcan este aspecto de su biografía y, por otro lado, apenas son perceptibles en el texto.

Encontramos, más allá de esta secuencia, en el relato audiovisual, un contrapunto a estos “embelesados chiquillos”: el niño Guido, un muchacho con el que se encontrará Moraldo en sus noches en vela, cuando el pequeño se dispone a ir a trabajar a la estación a las tres de la mañana. El nombre del chico, Guido, resulta relevante por cuanto será utilizado nuevamente por Federico diez años después para denominar a su protagonista de *Otto e mezzo* —su alter ego por antonomasia— con la probable intención de vincular a ambos personajes a través de su propia conciencia: el chiquillo que fue y que, en algún momento, ya más crecido, soñó con huir de Rímini, para prosperar gracias a esfuerzo y trabajo; y el director en el que se convirtió con los años a causa de este deseo cumplido. Así, frente a los dos críos del bar La Marina concebidos como una simple visión de la idealización de unos holgazanes, se presenta el niño ferroviario —mayor que los

dos mirones— que despierta en Moraldo una reflexión y, yendo más allá, admiración por como este asume, sin dramatismos y desde su más tierna infancia, ciertos compromisos que no son atendidos, sin embargo, por Moraldo y su pandilla de adultos caraduras.

Pero este camino que va del más temprano embeleso al despertar a las responsabilidades de la vida, encarando los sueños personales, está ejemplificado con mayor claridad, precisamente, en la figura del propio Moraldo, quien se vería representado en cada uno de estos chiquillos —que suponen las dos caras de una misma moneda o, en la vida de Fellini, el sentido natural de una evolución—. De este modo, el recorrido con respecto a la percepción que siente el joven hacia sus amigos mayores comienza en el mismo punto de respeto y adoración que muestran los pequeños del café y evoluciona hasta desmitificar a sus compañeros por completo, al verse reflejado en sus malas acciones —especialmente en lo que respecta a su relación con Fausto—, decidido a enfrentarse a la vida al comprender en lo que se puede convertir si se queda en aquel lugar.

Moraldo asumirá sus pensamientos del mismo modo que el niño Guido trabaja duro con naturalidad y sin mitificaciones de ningún tipo. El pequeño trabajador supone, desde su primer encuentro con Moraldo, un espejo donde el protagonista ve reflejadas sus propias miserias, su apatía y pereza; y uno de los desencadenantes de que, finalmente, tome la decisión de macharse de su ciudad: “¿Y si yo también me fuera?”, se pregunta tras despedir a Guido.

Muchos críticos han querido ver en la figura de Moraldo el primer alter ego⁵¹ de Fellini y este personaje iba a convertirse en el protagonista absoluto de

⁵¹ BONDANELLA, Peter, *The films of Federico Fellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p.22.

una historia que Fellini pensaba rodar contando las peripecias del joven ya en la capital en un guion llamado *Moraldo in città* "que fue escrito en 1954 pero nunca llegó a realizarse como película, aunque algunas partes del guion formaron parte más tarde de *Las noches de Cabiria* y *La dolce vita*" —"which was written in 1954 but never realized as a film, although parts of the script later surfaced in *Le notti di Cabiria* and *La dolce vita*"—.

Todas estas reflexiones están, pues, muy presentes en el propio director y en su película ya que el mismo rompió con este ciclo perpetuo al marcharse de su localidad natal cuando creció y no pudo, o no quiso, convertirse en aquellos *vitelloni* a los que solía contemplar durante las largas tardes de invierno.

SEC.2. CALLE. EXT/NOCHE

La transición entre secuencias se produce mediante el recurso del encadenado, que se utiliza en narrativa clásica para unir escenas y nos ofrece la idea de una continuidad temática con respecto a la secuencia anterior en el bar la Marina.

La calle que nos presenta Fellini posee algunas franjas alumbradas por la luz de las farolas, alguna de ellas son percibidas a lo lejos. Los letreros que encontramos en la pared de la derecha parecen fotogramas con la información de las sesiones bajo un cartel de la película, y nos indican que el grupo de jóvenes, que vemos al fondo de la calle, va a pasar por delante del cine del pueblo. Estos no son otros que nuestros cuatro *vitelloni* más uno nuevo que no ha sido presentado aún en el filme. La zona de la pared de la que cuelgan los letreros está ampliamente iluminada para que sean percibidos por el espectador. Al fondo, en

la misma pared, permanece sujeto, de uno de sus extremos, el cartel de una trattoria, de tal manera que cuelga sobre la calle. Por ello, además del tipo de casonas con un aire señorial de otra época y los letreros de otros bares y locales que veremos en los planos posteriores, muy probablemente, los chicos transiten por una zona céntrica y comercial de la localidad o, en cualquier caso, uno de los barrios que ha de ser más frecuentado y que, sin embargo, salvo a la cuadrilla protagonista no se ve a nadie más por la calle. Todo está cerrado y no hay luz en las casas, podemos pensar que la gran mayoría de los habitantes permanece recogida e incluso durmiendo. Por secuencias posteriores —el encuentro de Moraldo con Guido— sabremos que es tarde. Solo este grupo de inútiles tienen tiempo para seguir paseando por la ciudad vacía a altas horas de la noche porque tiempo es precisamente lo que les sobra.



P1A

La fotografía podría tener, en una primera observación, y en la línea de la secuencia anterior, una cierta intención naturalista por cuanto que, aunque se ha realizado una iluminación artificial, extradiegética, esta responde a fuentes de luz justificadas y con un sentido realista, en este caso como emitidas por las farolas.

Por otro lado, notamos un cierto juego estilístico al advertir los diversos campos de luces y sombras a lo largo de la calle que van iluminando y oscureciendo a los personajes según pasan por sus zonas de proyección, respondiendo a las intenciones narrativas pero también, de algún modo, sutilmente “preciosistas” del director. Al avanzar, las sombras de los jóvenes se proyectan sobre la pared, pero estas no son alargadas ni retorcidas en un sentido expresionista o anti-natural, sino que presentan una proyección lógica tal y como se daría en la realidad.

En cualquier caso, si examinamos el fotograma ofrecido en estas páginas —1A— podemos fijarnos en que la iluminación responde a una clara intención funcional. Atendiendo a los campos de luz proyectados sobre la pared de la izquierda que se extiende a lo largo de la calle, hallaremos que el primer término está completamente iluminado varios metros, una iluminación excesiva en un sentido realista ya que, si alejamos la mirada al fondo, encontramos una composición donde los espacios de luz y de sombra se alternan por igual siguiendo una disposición de claroscuros de similares proporciones.

Así, la iluminación del primer término está concebida para que veamos con nitidez, en primer lugar, todos los carteles de la pared que remiten a una zona céntrica, pero, fundamentalmente, lo que le preocupa al director es que los personajes sean alumbrados a medida que se van acercando a cámara, para que el espectador los pueda ver con claridad cuando se paren a conversar y ganen, así, protagonismo. Pues esta excesiva presencia de luminosidad junto al objetivo no puede justificarse con la tenue luz de una farola de la época y sí con una concepción práctica. Es decir, no es una iluminación con una vocación fiel y radicalmente realista, aunque bien es cierto que no se aleja completamente de esta concepción, pues trata de justificar los puntos de luz y de hacerle pasar al

espectador por una iluminación cercana a la que sería la de una pequeña localidad de la época. Digamos que no niega estos principios aunque tampoco los secunda fiel y rigurosamente. Por supuesto, en cuestión de iluminación, se aleja de los postulados de los neorrealistas más extremos de una primera época.

A priori, podríamos suponer al observar la fotografía del filme, que se ha rodado en una calle de una ciudad real dado su acercamiento al ambiente de la época, y no estaríamos en un error ya que la mayor parte de los exteriores se filmaron en la ciudad de Viterbo. Las casonas de piedra en otros tiempos señoriales, ahora algo viejas y deterioradas, de grandes pórticos, típicas de la Italia antigua, constituyen otro indicativo de que se encuentran en una calle principal de la ciudad.

Todos llevan similares abrigos, abotonados, de “piel de camello” —como comentaba el realizador de Rímini y cuyas palabras hemos recogido al final del análisis de la secuencia anterior—; corbata y parecidos cortes de pelo, que les hace parecerse, siendo, en algún modo, si fueran mirados desde cierta distancia, como si cada uno de ellos llevaran “el mismo uniforme”. Esto resalta la idea de pertenencia a un mismo “grupo”, aunque, bien es cierto que, de cerca, los gabanes son claramente distintos, de diferentes formas y tejidos.

Encabezando el conjunto, con su sombrero borsalino, del que tampoco se había desprendido en la secuencia anterior, Riccardo, el tenor, quien habla de la desesperanza de permanecer en la monótona localidad: “Decid lo que queráis pero mientras él está en Roma, nosotros estamos aquí, en este pueblo de mierda”. Esta frase, que precede al momento en que el grupo de inútiles empiezan a deambular junto a la cámara, resulta absolutamente elocuente y manifiesta la aversión que siente

la pandilla por la monotonía y la pesadumbre del lugar. De alguna manera hay un paso más con respecto a lo planteado anteriormente en la escena primera, y es que ahora se verbaliza por boca de unos de ellos. Es decir, ya no solamente anhelan salir de esa ciudad para conocer nuevos lugares con los que sueñan, sino que, además, la aborrecen abiertamente.

Del aburrimiento inicial y el embelesamiento en torno a la idea de fugarse de allí, envidiando el viaje de Fausto y fantaseando con lugares exóticos y sueños imposibles, el director pasa a ofrecernos la queja directa, el lamento sobre el sitio donde viven, calificándolo concretamente de “sucio, nauseabundo” —“In questo paese sporco” que podría ser traducido como “En este pueblo de mierda”—.

A continuación, Riccardo se gira hacia los muchachos para afirmar que, en cualquier caso, Fausto y Sandrina forman una buena pareja. Y Fellini hace que el cantante salga de plano para centrar la atención, a continuación, en Alberto, quien se aproxima a cámara hasta P.A., hasta ser alumbrado por la luz del primer término, para emitir su queja ante lo que acaba de apuntar Riccardo. El director quiere destacar que el personaje no está de acuerdo con lo que ha dicho su amigo pues, aunque Sandra le parece “una bella ragazza” —“una chica guapa”—, no piensa lo mismo de Fausto. Tras él, como observador silencioso, camina Moraldo, el hermano de Sandrina. Ambos ganan el protagonismo no solo por su cercanía con la cámara sino porque permanecen completamente iluminados, ya que es tan importante lo que dice Alberto como lo que escucha y recibe Moraldo —P1C—.

Mientras tanto, desembocan caminando en una nueva calle, en la que podemos ver nuevos letreros de distintos establecimientos también completamente cerrados, sin un alma a la vista. Al realizador le interesa que al

espectador le llegue dicha información, redundando, de este modo, en definir esta ciudad como un lugar aburrido con poca oferta de ocio para los lugareños más jóvenes, especialmente para los inútiles, más allá del entretenimiento del verano con las visitas de turistas; y donde la gente “decente” se recoge pronto en casa para resguardarse del invierno y descansar para un nuevo día de trabajo.



P1C

El silencio es absoluto —sólo interrumpido por la conversación del grupo— remitiendo a una idea de municipio fantasmal. Este malestar ante la pesada y repetitiva cotidianidad de la urbe en la que viven se lo transmitirá, en otra secuencia del filme, Leopoldo al cómico Nataly en el encuentro que mantiene cuando el anciano actor, que pasa por la ciudad de gira con su espectáculo de variedades, le recibe para hablar de su obra. El aspirante a dramaturgo se quejará de las mentalidades cerradas de la región, insensibles a cualquier manifestación artística, y destacará la tristeza del invierno, poco inspirador para un escritor:

“No sabe lo que significa lo que me dice. Iba a abandonarlo todo. Mis sueños, mis esperanzas (...) Sergio, yo no puedo realmente expresar lo que siento. Esta ciudad está cerrada a cualquier manifestación artística

y no sabe qué duro es vivir en la incomprensión. Ni siquiera los amigos te entienden. Tienen una vida mezquina, sólo piensan en mujeres y en dinero, y uno se siente tan oprimido y tan solo. El invierno es terrible. Nunca pasa nada aquí. Te entra una tristeza y una angustia. Es media noche y todo está apagado. ¿Cómo puede un artista nutrir sus fantasmas? ¿Cómo puede vivir en este silencio?. Los años pasan y una mañana te despiertas, eras un niño anteayer y ahora ya no lo eres.”

Introduzcamos a un nuevo personaje, con gorra y bigote, que pasea al fondo en último término, charlando con Leopoldo. Este, sin pertenecer a la pandilla como miembro fundamental —no es presentado como componente del grupo al comienzo del filme por el narrador—, ha estado presente en algunas escenas grupales, concretamente en la fiesta de Miss Sirena, en la iglesia durante la boda y despidiendo a los novios en la estación; siempre ocupando un plano secundario sin ninguna relevancia para la narración, como tampoco la tendrá posteriormente. En un momento ulterior al que nos ocupa, sabremos que atiende al nombre de Máximo, pero nosotros, como en esta secuencia aún no le conocemos como tal —y es obvio que este hecho atiende a la intención del autor—, vamos a llamarlo “el chico del bigote”.

Ante los comentarios de Alberto, los otros insisten en la buena planta de Fausto. El chico del bigote habla sobre su buena voz, pero Alberto, en primer término, se burla del comentario: “¡Voz! ¡voz tenemos todos!”, dice. Resulta esta, aparentemente, una conversación banal y poco relevante y, sin embargo, es sumamente elocuente al mostrar al espectador una conversación muy típica de localidades pequeñas: el disertar sobre la buena planta, la voz, la altura, de un joven; algo que tiene mucho que ver con la concepción de la apariencia de los

mozos en edad casadera, dotando a la misma de una espacial relevancia a la hora de resolver en matrimonio. Pero, por encima de las opiniones sobre el porte del galán, debemos dirigir, de nuevo, nuestro interés al latente sentimiento de rivalidad que siente Alberto con respecto a Fausto, que forma parte temáticamente del desarrollo de estas dos secuencias seleccionadas. El personaje deja entrever cierta envidia hacia el segundo pues, con la marcha de Fausto, es Alberto el que lleva ahora la voz cantante dentro del grupo y, por tanto, las continuas críticas de Alberto hacia el amigo/líder dejan latente, nuevamente, los celos que siente con respecto a Fausto.

Hay un procedimiento de puesta en escena básico en narrativa clásica que el joven cineasta repetirá a lo largo de esta secuencia: para dotar de relevancia a algunas conversaciones o juicios, Fellini hace salir de plano a unos personajes o los mueve a segundo término para que, de este modo, ganen protagonismo otros que se disponen más cerca de cámara. Así, en un primer momento, al inicio de esta secuencia, saca de cuadro a Riccardo cuando quiere centrar la atención en la crítica que sobre Fausto hace Alberto, colocándose este último en primer término y, tras él, Moraldo, el receptor del mensaje, ambos iluminados. Al fondo —perdiendo, por tanto, protagonismo— el chico del bigote y Leopoldo.

El chico del bigote, en segundo término, apoya la idea de Riccardino sobre la buena apariencia de Fausto y, mientras Leopoldo le adelanta para salir de plano, este quinto “miembro” es cortado por el encuadre, quedando una parte de su cuerpo —el brazo y una fracción del tronco— dentro de cuadro y la otra parte fuera del mismo —P3A—. Después, el movimiento en travelling vuelve a encuadrar por completo al chico del bigote —quien continúa al fondo—, en el mismo momento en que Alberto se dirige en voz baja, girándose hacia Moraldo,

buscando intimidad para preguntarle si sabía algo de la relación de su hermana con Fausto. Es, en ese instante, cuando el chico del bigote se gira para rayar, tal vez con una llave, la malla de metal de un local cerrado, dando la espalda a Alberto y a Moraldo y, también, a la cámara, como entendiendo la intención de Alberto de que Moraldo le narre alguna confesión en confianza, conversación de la que el chico sin nombre se siente apartado —P3B—. Luego, cuando el travelling se para, el chico del bigote sale de plano en dirección derecha-izquierda, excluyéndose por completo.



P3A

La puesta en escena está planteada para que pongamos nuestra atención en la crítica de Alberto hacia el recién casado y en los gestos de Moraldo, el observador mudo de este relato, ya que la reacción de este último resulta relevante para la narración puesto que, como hemos dicho, es el hermano de Sandrina y, por tanto, el cuñado de Fausto. Si en la secuencia anterior se dejaba entrever, por parte de Alberto, su intención de deslucir el viaje a Roma del matrimonio, molesto con el estado melancólico y la visión idílica que de su ausencia poseían sus amigos; en esta Alberto va más allá, y se salta cualquier

pacto de lealtad hacia Fausto, así como de tacto con Moraldo, y se dirige al más joven del grupo para manifestarle sin rodeos lo que piensa sobre su cuñado llamándole “mascalzone” —“sinvergüenza”—. Critica al ausente a sus espaldas, pues no se atreve a decírselo a la cara, y trata de ensombreceer la imagen idílica que sobre Fausto tiene Moraldo.

Mientras tanto, Moraldo permanece callado, solo habla para decir un tímido “no” a la pregunta de si sabía del romance de su hermana con su amigo. Por como está presentado en este fragmento podemos pensar que es un buen hombre, tímido, ingenuo —no ha sido consciente de la relación de su hermana y su amigo— y que debido a su sensibilidad y a su inexperiencia —es el más joven de la pandilla— y sus amigos lo tratan de proteger.

Cuando el chico del bigote sale de cuadro, pasa por delante de Leopoldo, quien, al avanzar el travelling, ha sido reencuadrado por la cámara ya que se ha parado para atarse los cordones, apoyado en la pared de un local. Es entonces cuando oye a Alberto hablar mal de Fausto a Moraldo, así que decide acercarse a primer término y defender a su amigo, interrumpiendo la crítica de Alberto —P3D—. Leopoldo trata de justificar la naturaleza mujeriega de Fausto con suaves calificativos como “pasional” o “instintivo”, denominaciones que también responden a su carácter de creador en la búsqueda de comprender el alma humana. Y Alberto, que se cree en posesión de la razón, se ríe del intento de su colega de ponerle florituras a quien él ha llamado *mascalzone* con conocimiento de causa.

Bajo la defensa que Leopoldo hace del compañero ausente está la idea de protección y fidelidad hacia un miembro del grupo. Además no es un miembro

cualquiera, es el líder de la pandilla, como señala la voz en off del narrador que le representa al comienzo del filme como una conciencia colectiva de la pandilla: “Aquí está Fausto, nuestro jefe y nuestra guía espiritual”. Ambas cuestiones, la protección de Moraldo y la defensa de Fausto, entroncan absolutamente con uno de los temas centrales de la película y de la secuencia que nos ocupa: la pertenencia a un grupo y los vínculos de unión entre sus miembros.



P3D

Alberto coge por el brazo a sus dos compañeros y juntos retoman la marcha. Pareciera que ha comprendido que debe aliviar la conversación, pero no está dispuesto a admitir que Fausto no ha tenido un mal comportamiento porque no quiere perder su oportunidad de criticar al que, en cierta forma, es su “rival”. Caminan de derecha a izquierda, seguidos por la cámara sobre el travelling en una panorámica que nos muestra el contra-campo de la calle —que ya había sido presentado anteriormente en el plano medio de escorzo de Riccardino (P2)— con nuevos carteles de bares y otros establecimientos. Y Federico Fellini hace que todos se encuentren, de nuevo, en un mismo plano.

Alberto interrumpe los eufemismos de Leopoldo sentenciando que Fausto “es un cerdo de tomo y lomo”, y amenaza divertido que no le gustaría que uno de ellos tuviera algo con su propia hermana. Riccardo, en segundo término, quitándole hierro al asunto y con el buen humor y la comicidad que caracteriza a una pandilla de jóvenes, habla —posiblemente no falto de sinceridad— de que no le importaría mantener una relación con la hermana de Alberto, y este último corre hacia él, persiguiéndole, volviendo a las bromas; huyendo Riccardo entonces hacia el tercer término y ocupando Alberto el lugar dejado por Riccardino. Es la excusa perfecta para colocar o recolocar a los personajes en el cuadro, esta vez formando un pentágono. Todos comienzan, entonces, a jugar con una lata que hay sobre el suelo junto a la posición asignada al tenor. Fellini hace de esta una estructura sencilla con una coreografía básica para reorganizar a los cinco en plano —P3E—.



P3E. Los vitelloni formando un pentágono

Pero los personajes colocados al lado derecho del cuadro —Leopoldo y el chico de la gorra, en primer y segundo término respectivamente— quedan muy pegados a los límites del encuadre, hasta el punto que vuelven a ser cortados por

el marco del plano al entrar y salir del mismo, incluso, por momentos, a desaparecer completamente del encuadre general. Esto puede deberse a una cierta imprecisión del realizador novel que era Fellini. Pero, además, algo parecido ocurría con anterioridad con el chico del bigote —como hemos indicado—, quien caminando en segundo término quedaba cortado, incluso cuando decía una frase alabando la voz de Fausto —P3A—. Podría ser que no estuviera en la idea inicial del director que esto suceda o que, simplemente, no le dé mayor importancia, pero todo apunta a un dominio todavía básico de la escena.

Podemos pensar también, en el caso del chico del bigote, que Fellini lo corta para hacer patente su “no pertenencia” al grupo. El personaje no está en la secuencia anterior, en la cafetería, donde se ponen de manifiesto los hilos emocionales que unen a los vitelloni, además de la muestra de añoranza que todos comparten ante la soñada idea de salir de su ciudad. Ni siquiera es presentado como miembro del grupo por el narrador en la secuencia de inicio, a pesar de que sí le veamos entre la gente recogiendo los votos del jurado de Miss Sirena. Y, al principio del fragmento que nos ocupa, en el plano P3B sobre travelling de Alberto hablando con Moraldo en primer término, el chico del bigote, al fondo, se vuelve dando la espalda a la pareja y a su conversación, auto-excluyéndose. Por tanto, creemos que dicho aislamiento del personaje será evidenciado y captado por el espectador como una decisión predeterminada por el director, por lo que, aunque el hecho de cortarle parte del cuerpo fuera un nuevo intento de resaltar su apartamiento, resulta, a todas luces, una manera bastante primaria, incluso “tosca”, de evidenciar esta idea.

Continuando con este concepto, al fijamos en el siguiente plano —P4—, un plano medio del chico del bigote, nos resulta peculiar a primera vista que, si bien, tal y como hemos destacado, este personaje no tiene relevancia en el filme, sin embargo, Fellini le dedique un plano unipersonal cuando golpea la lata del suelo, lo que nos invita a pensar que el director vuelve a señalar su carácter de “aislado”. Por tanto, la aparición de este personaje sin nombre por el momento, nos conduce a creer que el realizador ha podido demandarlo y, por tanto, crearlo para la película para que, con su exclusión, refuerce aún más los lazos de unión de los cinco miembros de los vitelloni, con Fausto —aunque en la distancia— a la cabeza.



P4

Y llega así una mujer, Roseta —P5—, oscurecida por la noche, pero con su silueta recortada por la luz de una farola que ilumina intensamente la pared que tiene de fondo la chica. Cuando está a punto de pisar la calle principal, los ve y, por el gesto de contrariedad que realiza, sabemos que no le agrada encontrarse con ellos, probablemente porque ya los conoce e intuye lo que pasará después: las bromas de este grupo para con ella.

El plano siguiente —6A— nos ofrece un cuadro un poco falseado con respecto a las posiciones finales de los personajes en el plano 3e. El director ha recolocado a los protagonistas haciendo ocupar a Alberto el primer término frente a la cámara, instalándole en una posición donde, aproximadamente, debería hallarse Riccardo si tomamos como referencia el último plano general de situación. ¿Pero por qué Fellini cambia de posición a Alberto falseando el plano? Al hacerlo, el realizador ofrece el punto de vista del personaje, semi-subjetivo, en escorzo, en primer término de cámara y, al fondo, el objeto de su atención: la prostituta Roseta. Además, de esta manera, Alberto tendrá un mayor recorrido hacia la mujer y, por tanto, un mayor espacio para que los actores interactúen en su juego —Alberto empujará suavemente a la chica y esta se volverá persiguiéndole para golpearle con el bolso, y ambos correrán de vuelta—. Tanto el acercamiento de Alberto hacia Roseta como su alejamiento posterior cuando es perseguido por ella es resaltado por el cineasta con una panorámica con travelling de derecha-izquierda primero y una panorámica izquierda-derecha después. Además, con esta puesta en escena, Federico concede notabilidad a la mujer al colocarla en el punto de fuga —P6A—.



Cuando Alberto emprende su carrera hacia Roseta, el realizador corta el plano en mitad del recorrido para ofrecernos un plano, medio de Moraldo, quien pide a Alberto que la deje tranquila; el director destaca así, nuevamente —como ya hemos anunciado con anterioridad—, el carácter bondadoso del muchacho y su “distinción” con respecto al resto.



P6A

Después, se vuelve al plano anterior, con el inicio de un travelling combinado con una panorámica que avanza con el recorrido de Alberto, sacando de cuadro a Leopoldo y al chico del bigote. Y, cuando Alberto corre de vuelta hacia la cámara tras tocar la espalda de la mujer, esta se gira tras él persiguiéndole para golpearle con el bolso. La cámara corrige con una panorámica, esta vez en dirección opuesta, y vuelve a re-encuadrar a los muchachos que ganan de nuevo protagonismo porque comienzan a jalearse divertidos a su amigo, aprobando la broma que este gasta a la prostituta. Mientras, Roseta, decide marcharse por la calle por la que había llegado, dejando de perseguir al bromista.

Antes, la mujer grita: “¡Bastardos! ¡Deberíais ir a dormir!”. Pone en nuestro conocimiento que ya les conoce de sobra y, algo que ya hemos visto como

espectadores, que deberían irse a dormir en lugar de andar rondando por el pueblo porque nada tienen de lo que ocuparse a esas horas de la noche. Mientras la mujer se distancia, los chicos se acercan a la calle por la que se va y la cámara corrige de nuevo. Moraldo se lleva del brazo a Alberto para que deje en paz a la muchacha, mientras que el resto, parados en mitad de plano, en un tamaño general, de espaldas a cámara, contemplan entre gritos, risas y chascarrillos como se aleja la fémina —nosotros ya no podemos verla debido a las perspectivas que ha tomado la cámara—.

De la calle por la que desaparece Roseta proviene, como hemos destacado con anterioridad, una fuerte luz que recorta las siluetas de los hombres dejándoles al trasluz. Es esta iluminación más intensa que la del resto y, por tanto, no responde a una intención naturalista —es una luz más poderosa que la de las farolas que iluminaban las calles por la que han caminado los inútiles— y parece tener un sentido más estilístico, incluso podría estar relacionada con la figura femenina, que posteriormente adquirirá un protagonismo especialmente destacado en la filmografía felliniana, representando la visión que del sexo tendrá el hombre educado en una cultura fuertemente católica.

Oportuno nos resulta hacer mención, a propósito de este personaje femenino, a la labor destinada a las prostitutas en una época donde la religión era la piedra angular de la educación y, según sus dictámenes, el sexo estaba directamente relacionado con el pecado; ellas, las meretrices —como ha comentado en varias ocasiones Federico Fellini— ejercían esa función iniciática y necesaria para el desarrollo sexual de los jóvenes varones. Esta idea planea en la secuencia ya que la aparición de la meretriz podría describir, con la sutileza que

permitía la corrección del momento, la existencia de esta figura en la vida de unos jóvenes de una pequeña y monótona localidad italiana. Que la llamen por su nombre y ella reaccione molesta al verlos nos hace pensar que la frecuentan.

Todos la contemplan marchar durante unos segundos, ocupando, por un instante, el centro de sus miradas. Después, la cámara les sigue continuando la panorámica de derecha-izquierda mientras se alejan calle arriba hacia el punto de fuga de la misma. Primero va Moraldo tirando de Alberto; luego, el chico del bigote y Leopoldo; y, por último, Riccardo, que se había quedado rezagado observando durante más tiempo a la mujer y que se apresura hacia el conjunto, cantando, colocándose entre las dos parejas de amigos. Todos se cogen del brazo y se alejan danzando, moviéndose en zigzag, de un lado para otro, mientras acompañan en la canción al cantante, en un claro gesto de familiaridad, confianza y fraternidad.



P8F

El final del plano nos está hablando del concepto de grupo, el de los cinco amigos unidos a pesar de sus diferencias y, por tanto, podríamos apuntar que el quinto —el chico del bigote— representa el lugar circunstancialmente dejado por

Fausto. Pero solo le guardaría, momentáneamente, el sitio durante su ausencia, pues bien es cierto que el director le hace distinguirse con respecto al grupo, le aparta insistentemente. Hay que destacar que, en el plano en el que se alejan —P8F—, el chico del bigote resulta, intencionada y evidente a ojos del espectador, mucho más bajito que el resto y con una tonalidad de abrigo completamente distinta a la de sus compañeros; ya que, por oposición, los otros cuatro llevan los famosos gabanes en mismo tono claro y conservan similar e, incluso, idéntica estatura y complexión, evidentemente, contemplados desde la distancia, ya que cerca de cámara cada uno adquiere —como hemos podido comprobar— sus particularidades.

Pero hay algo que, por significativo, merece ser apuntado. Este cuadro —P8F— de los cinco amigos cogidos del brazo, formando una línea en horizontal al eje de cámara, mientras se alejan al trote por las calles del centro de la ciudad, será elegida por Fellini, en similares características pero desde un punto de vista distinto, para formar parte de la secuencia de los créditos de inicio. Hay un aspecto, más allá de los cambios en el tamaño de plano y la colocación de la cámara, que diferencia claramente a ambas imágenes, las cuales, en un primer vistazo, pudieran pasar por pertenecer al mismo tiempo en la narración: en la secuencia de los créditos de inicio sí que parece estar Fausto, algo que, por otro lado, resulta completamente lógico tratándose de la apertura del filme y, por tanto, de la aparición de los cinco verdaderos protagonista de nuestra historia.

Así, al comienzo de este plano de apertura del largometraje —ver fotograma créditos inicio 1— aparecen los cinco vitelloni pues, creemos distinguir, a pesar de la distancia, en el medio de ellos, a Fausto. Además debemos

insistir en la idea de que todos, vistos en un amplio plano general, conservan nuevamente un aspecto similar, igual estatura e, incluso, color de traje y abrigo; por lo que ya hay una diferencia fundamental con relación al final del plano 8 donde junto a ellos caminaba el chico del bigote con una figura que se distingue, premeditadamente, con respecto a la del resto. Además, también “intencionadamente”, sobre los cinco muchachos que caminan en los créditos surge sobreimpreso el nombre del filme —*I Vitelloni*— y, bajo el mismo, el de los protagonistas y sus personajes. Por tanto, no cabe la menor duda de que, entre ellos, está Fausto.



Fotograma créditos inicio 1

El hecho de que el cineasta haya querido repetir dicha situación a lo largo del desarrollo del relato desde distintos ángulos, y que, incluso, la haya elegido como apertura para el inicio de su historia, expresa la importancia que tiene la misma para la película: la primera vez que se utiliza por significar la fuerte unión del grupo y su carácter común, el de aquellos señoritos de provincias que tienen por condición la de “inútiles”; y, en cuanto a la segunda vez, porque se produce una significativa acción que es la sustitución de Fausto por el chico de la gorra,

que pensamos evidencia la ausencia de Fausto —resaltando, por tanto, aún más su figura dentro del grupo— a través de la incapacidad para adaptarse del chico en condición de excluido, de “no-presentado”.



Fotograma créditos inicio 2

Y entonces, como cierre para esta secuencia, escuchamos la voz del narrador, como voz interior del grupo, que vuelve a destacar la desidia de los amigos ante lo soporífero e irrelevante de lo cotidiano:

“¿Y ahora qué podríamos hacer?. Otro día que termina y no hay más remedio que volver a casa como todas las noches.”

Solo el joven Moraldo quien, aparentemente de forma pasiva, analiza el mundo que le rodea, romperá con su rutina. Poco a poco irá saliendo de su ensimismamiento para tomar conciencia de la realidad y, tras una gran decepción final, se subirá en un tren sin decírselo a nadie y se marchará lejos de allí. Es decir, en Moraldo se produce un cambio, una gran evolución, obtiene una enseñanza propia de un protagonista clásico. Y es el único de ellos que es capaz

de aprender y de evolucionar, ya que el grupo al que pertenece Moraldo es una pandilla de vagos y todos, en mayor o menor medida, un poco “sinvergüenzas”.

Alberto, como hemos analizado a lo largo de esta secuencia, critica el comportamiento de Fausto, que le ha sido infiel a Sandra con otras chicas; además de que, tras dejarla embarazada, ha intentado huir de la ciudad para no enfrentarse a su responsabilidad como padre. Pero, por otro lado, Alberto envidia al jefe de la pandilla, además de que no se comporta de acuerdo a una moral irreprochable: vive a costa de su hermana, que les mantiene a él y a su madre, permitiendo dicha situación; realiza, además, continuas bromas pesadas, se burla del camarero y después hace lo mismo con Roseta; además no se atreve a decirle a Fausto lo que piensa de él y lo hace cuando este no está.

Por otro lado, el resto no es mejor que Alberto en cuestiones de integridad y madurez. Todos aplauden las bromas de este o las aprueban dejándolas pasar, especialmente la que tiene con Roseta: “¡Alberto, tú si que eres un sinvergüenza!”, le dicen entre carcajadas sus amigos cuando se alejan calle arriba.

Riccardo es el principal aliado de Alberto a la hora de secundar las faltonas gracias a su amigo, además de haber afirmado, antes de comenzar el juego con la lata, que a él tampoco le importaría tener un *affaire* con la hermana de este, algo que, aunque dicho de forma divertida, no deja de poseer cierto componente de verdad que nos induce a pensar que todos los miembros de este grupo son unos caraduras tal y como lo es su “guía espiritual” que resulta, al fin y al cabo, su máximo referente. Por otro lado, este personaje limita su talento como tenor a los escasos momentos de celebración que se desarrollan en su urbe, no tiene ninguna intención ni aspiración de crecer como artista.

Leopoldo vive al calor de sus tías, que, incluso, le dejan la cena dispuesta para que él pueda regresar de madrugada después de vagar por la ciudad con sus amigos. A pesar de que se queja amargamente, no demuestra ni un ápice de valentía para probar suerte como dramaturgo en la gran ciudad, no se atreve a romper el cordón umbilical con su entorno.

Podríamos desvincular de esta calificación común a Moraldo y, aunque a priori es un inútil más, sin oficio alguno, un señorito burgués que no trabaja y es mantenido por su familia, veremos que, verdaderamente, a lo largo de la narración irá asumiendo y siendo consciente de la verdadera actitud del grupo —especialmente la que tendrá “su jefe”, Fausto, con su hermana Sandra— hasta romper radicalmente con el mismo.

5.3. *Las noches de Cabiria* —*Le notti di Cabiria*, 1957—

5.3.1. El découpage de las secuencias

SECUENCIA 1: RÍO. EXTERIOR. DÍA

Transición con los títulos de crédito iniciales: Abre de negro



P1A



P1B



P1C



P1D



P1E



P2



P3



P4



P5



P6



P7



P8



P9



P10



P11



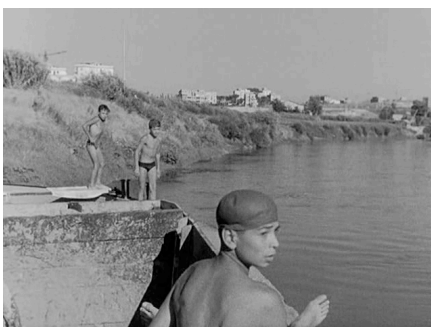
P12



P13



P14



P15



P16

P1. G.P.G del paisaje.

Tras los carteles de los créditos de inicio comienza nuestra historia, abriendo de un fundido a negro. La fotografía, en blanco y negro, con lentes creemos que de tamaño medio que ofrecen profundidad de campo, y la cámara colocada a una altura baja.

El cuadro vacío de personajes. Vemos un terraplén con matorrales secos y dos torres de luz con su cableado colocadas en una hilera que se pierde en el horizonte —ver P1A—. Sopla algo de viento. Una mujer —Cabiria— emerge corriendo tras la espesa maleza desde el lado izquierdo del cuadro y hacia la derecha. Lleva un vestido de rayas horizontales. Se gira para esperar a un hombre —Giorgio— que aparece segundos después, vestido de negro y con gafas de sol. Cabiria porta un bolso que mueve trazando círculos.

Ambos corren, uno tras otro, y son seguidos por la cámara en panorámica, en dirección izquierda-derecha, hasta que Cabiria toma la iniciativa de arrodillarse a descansar sobre el suelo. La cámara se detiene con ellos. Él se agacha junto a ella y ella lo empuja bromeando. Luego se levantan y se abrazan mientras ríen. El cuadro que ha compuesto Fellini los mantiene a ellos en mitad de plano, componiendo con un matorral de juncos secos que hay a su derecha en primer término —ver P1B—.

Cabiria retoma la marcha, cogiendo de la mano a Giorgio. Comienza un travelling que les sigue en paralelo de perfil, mientras van bajando la cuesta del terreno. Se paran de nuevo y se abrazan una vez más. El hombre la coge en sus brazos y la gira rotando sobre sí. Al fondo, componiendo el encuadre, varios bloques de pisos, algunos en construcción, ya que se vislumbra, junto a ellos, una

gran grúa —ver P1C—. Él le pide a ella que se acerque a la orilla, señalando con la mano hacia la derecha, al espacio fuera de campo; y ella se adelanta obediente, corriendo y moviendo su bolso. El travelling, combinado con una panorámica, se retoma con el movimiento de Cabiria, sacando a Giorgio de plano. Ella llega junto al río y la cámara se detiene finalmente —ver P1D—.

En la otra orilla hay más vegetación y alguna casucha baja. Se distingue —como veremos más tarde, más cerca— una gran máquina de construcción, posiblemente una dispensadora de cemento, tablas y demás elementos de cimentación. Cabiria invita al hombre a acercarse a la voz de “¡Bello! ¡Ven!”. Y entonces él entra en cuadro por la izquierda hasta pararse detrás de ella—P1E—. Cabiria permanece junto a la orilla dándole la espalda al hombre y mirando al río, mientras continúa moviendo su bolso negro. Y él, de repente, mira hacia atrás, a la izquierda.

P2. P.M. de Giorgio.

El hombre gira la cabeza para mirar también a la derecha. Se cuela, levemente en plano, por el extremo derecho del cuadro, el bolso, que es movido por la mujer, describiendo círculos, cobrando cierta relevancia.

P3. G.P.G del paisaje.

Se retoma el G.P.G. en la última posición de cámara.

Giorgio tira del bolso de Cabiria para apoderarse de él, y empuja a la mujer al río. Cabiria pega un grito y cae al agua y el hombre corre en dirección opuesta, de derecha a izquierda, huye por donde ha venido con el bolso en la mano.

P4. P.M. de Cabiria.

Es un plano picado sobre el río.

La mujer trata de mantenerse a flote agarrándose a un junco. Grita: “¡Giorgio!”, y, después, pide ayuda.

P5. G.P.G. de Giorgio.

Es el punto de vista de Cabiria.

La cámara está colocada a una altura baja ligeramente contrapicada con respecto al personaje. El hombre se aleja entre la maleza. Se escucha la voz en off de Cabiria pidiendo auxilio.

P6. P.G. de Cabiria.

La cámara está colocada aproximadamente a la altura del suelo.

La mujer hundida en el agua, mueve las manos agarrándose al trozo de junco. Es arrastrada por la corriente, alejándose del objetivo de derecha a izquierda, ligeramente transversal al eje de cámara.

P7. P.M. del niño de la pluma hasta P.A.

Un niño sale entre unos juncos al oír los gritos de la mujer, la descubre, y mira a un lado gritando: “¡Ayuda! ¡Alguien se ahoga!”. Luego corre, de izquierda a derecha, junto a la orilla, seguido de la cámara sobre travelling hasta un tamaño de plano americano.

P8. P.G. de hombre 1 hasta P.A.

El hombre 1 camina, mientras se peina, en dirección fuera de cuadro, a la derecha. Parece que se dirigiera hacia una moto de la que vemos uno de sus extremos dentro de plano. En primer término vemos unas tablas de obra como si valieran para acceder al río. Tras el hombre, hay arena y una hormigonera junto a una carretilla.

El hombre 1 oye los gritos del niño de la pluma y se gira para acercarse corriendo a cámara, subiendo por el tablero, de derecha a izquierda, para poder ver lo que sucede abajo en el río. Mira enfrente, a la izquierda, ya que se encuentra en la orilla opuesta a la del muchacho. La cámara corrige con el desplazamiento del hombre 1 con una panorámica de derecha a izquierda.

P9. G.P.G. del niño de la pluma.

Es el punto de vista del hombre 1.

El niño está sobre un montículo cubierto de vegetación, frontal a cámara, ocupando el centro del plano. El pequeño grita que una mujer se ahoga y le señala el lugar al hombre 1.

P10. P.G. de Cabiria.

La cámara está colocada a una altura baja, a ras del suelo.

La mujer es arrastrada por la corriente de derecha a izquierda, permanece casi hundida por completo. De repente, en un intento por respirar, saca la cabeza a la superficie. Una botella flota en el agua cerca de ella.

P11. P.M. de hombre 1 hasta P.G.

Se retoma la última posición de cámara del plano 8.

El hombre 1 mira al río, hacia la izquierda buscando a Cabiria, con lo que el director nos lo sitúa, definitivamente, en la otra orilla, en la margen derecha. Se quita la chaqueta y vuelve sobre sus pasos corriendo sobre la tabla. Se dirige hacia la izquierda mientras es seguido en panorámica. Descubrimos, tras él, la base de una gran máquina dispensadora de cemento. El hombre pregunta por un tal Romolo a lo que el chico de la pluma, en off desde la otra orilla, le responde que ha ido al City Hall. El hombre comienza a bajar por un terraplén en dirección derecha-izquierda mientras se pone de nuevo la chaqueta y da la espalda a cámara mientras maldice el City Hall.

P12. G.P.G. del niño de la pluma.

El niño baja apresurado por el terraplén del otro lado, acercándose a cámara, de izquierda a derecha hasta llegar a la orilla izquierda. Le aclara al hombre 1 entre gritos que la del río es una mujer. La cámara corrige sutilmente con el movimiento del pequeño en una panorámica de izquierda a derecha.

P13. G.P.G. de hombre 1 junto a la orilla del río.

El hombre 1, con la chaqueta en la mano, mira hacia el río y pregunta por un tal Tino. Tras él, se acerca corriendo un joven que parece atender a dicho nombre. Tino pregunta sobre si se ha tirado ella por decisión propia. El niño de la pluma le pide en off que se lance al agua ya que si la mujer llega a la cloaca no saldrá de nuevo.

P14. P.D. de los brazos de Cabiria.

Plano picado.

Los brazos de Cabiria van hundiéndose poco a poco en el agua hasta desaparecer.

P15. P.G. de nadador 1 y nadador 2, escorzo de Orlando y panorámica a derecha hacia el río.

El nadador 1 y el 2 son dos niños en bañador que están sobre un bloque de cemento, junto a la orilla, secándose al sol. Se acercan a la orilla de izquierda a derecha. Llamen a Orlando. La cámara corrige sutilmente hacia la derecha y nos muestra los pies de Orlando, en primer término, que se incorpora quedando en escorzo con respecto a cámara, lleva un gorro de baño de goma y es mayor y más alto que los otros dos. Rápidamente, Orlando se gira y manda a los otros sacar a la mujer del agua mientras él va detrás. Los tres se lanzan de cabeza al río y su movimiento es apoyado por una panorámica derecha-derecha hacia el mismo. Al fondo vemos los bloques de pisos en construcción mucho más cerca que en el plano 1 debido al recorrido que ha hecho el cuerpo de la mujer.

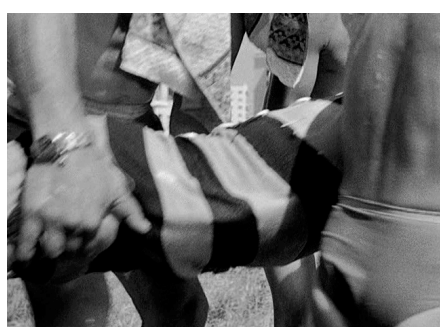
P16. P.G. del río.

La cámara pasa al otro lado para ofrecernos el contra-campo de la escena, con el cuerpo de la mujer en primer término —para poder verlo mejor— y los tres chicos que nadan tras él, en cabeza los más pequeños. Pareciera como si la cámara estuviera en medio del río, ya que, junto a la misma y alrededor, solo vemos agua. Percibimos como, al saltar al otro lado del eje, cambia la dirección de

la corriente. Cabiria vuelve a salir a flote nuevamente y los nadadores la alcanzan y la arrastran para sacarla del agua.

Efecto: Encadenado

SECUENCIA 2: RÍO. EXTERIOR. DÍA





P4C



P5A



P5B



P5C



P6



P7A



P7B



P7C



P8



P9A



P9B



P9C



P9D



P10A



P10B



P10C



P11



P12A



P12B



P12C



P12D



P12E



P12F



P12G



P13A



P13B



P13C



P14A



P14B



P15



P16A



P16B



P17



P18

P1. P.G. de los niños portando a Cabiria, el niño pluma se adelanta hasta P.A.

Es un plano levemente picado. La cámara está situada en lo alto de una cuesta, para subir a la misma hay un camino trazado entre la maleza. En primer término, el niño de la pluma se adelanta hasta plano americano y llama a un hombre. “¡Pascello, corre!”. Al fondo, los tres nadadores que han rescatado a la mujer la portan en brazos boca abajo.

P2. P.A. de Pascello hasta P.M. y panorámica a izquierda hasta P.G. para mostrarnos el contra-campo y al grupo, nuevamente, panorámica izquierda-derecha siguiendo el cuerpo de Cabiria hasta P.G. concreto del mismo.

Pascello es un hombre de unos treinta y muchos años, en bañador y con el torso desnudo, porta una toalla y un sombrero de paja ajado. Se acerca apresurado a cámara y esta realiza una pequeña panorámica hacia la izquierda acompañando el movimiento del hombre —ver P2A—. Tras él, a pocos metros, están los edificios que poseen un aire fantasmagórico, parecen deshabitados por

el poco movimiento aunque las ventanas están abiertas y las persianas bajadas a distintas alturas. Hay unas ovejas pastando a la derecha. El hombre aconseja a los niños poner a la mujer boca arriba. Después se gira hacia atrás y llama a otro hombre —Stefano—.

Se vuelve y el realizador retoma la panorámica de derecha a izquierda que sigue a Pascello hasta el grupo que lleva a la mujer, girando la cámara 180 grados y mostrándonos el contra-campo, en picado cuando el hombre baja por la cuesta. Pascello se acerca a los niños para ayudar con el cuerpo de Cabiria mientras todos suben por la cuesta. Les pregunta dónde la han encontrado y si se tiró del puente. Los niños lo niegan pues creen que posiblemente se resbalara —ver P2B—.

Cuando llegan arriba, cerca de cámara, esta vuelve a seguir su movimiento en panorámica esta vez en sentido contrario de izquierda a derecha hasta un plano general concreto de Cabiria rodeada por los varones con las cabezas cortadas por el encuadre. El hombre quiere saber si se hundió y los niños discuten sobre las veces que se ha sumergido en el agua.

P3. P.M. del grupo.

La cámara está colocada a una altura baja, cerca del suelo y en ángulo recto con respecto al mismo. Cabiria permanece rodeada por los cuerpos de los muchachos —ver P3A—, que paran para dejarla sobre la tierra. Así, sacan de cuadro, por abajo, a la mujer.

Pascello, arrodillado, manifiesta que debe haber tragado mucha agua y vuelve a llamar a Stefano. Los niños salen de cuadro dejando a Pascello en plano medio, que se coloca a la izquierda de cuadro, en primer término, mientras trata

de reanimar a Cabiria, moviéndole los brazos en círculos, haciéndolos entrar y salir de plano —ver P3B—. Al fondo aparece en plano general el tal Stefano, que se apresura hasta plano medio y se coloca para ayudar al otro lado el encuadre mirando abajo hacia el fuera de campo donde está la mujer. También va descamisado y con sombrero de paja. Uno de los niños, nadador 1, se coloca tras ellos, en medio de ambos y advierte que la chica ha perdido un zapato. Mientras, los dos adultos, desde el primer término, se afanan en reavivar a la chica. Stefano dirige la reanimación y le pide a Pascello que le mueva los brazos más rápido —ver P3C—.

P4. P.A. de Orlando y nadador 1, panorámica siguiendo a Orlando hasta nadador 2 y panorámica de vuelta de nadador 2 junto a nadador 1.

Encontramos, por un fallo de racord, a Orlando de pie en plano americano a la izquierda del nadador 1 —P4A—, cuando este último debiera estar junto al cuerpo de la mujer como lo encontramos en el plano anterior.

Orlando pasa por delante del nadador 1 y se dirige a la derecha hacia donde está el nadador 2 para colocarse junto al mismo —P4B—. La cámara le sigue en panorámica de izquierda a derecha sacando de cuadro al nadador 1 y haciendo entrar en cuadro al nadador 2, movimiento justificado por el desplazamiento de Orlando. Orlando piensa que está muerta. El nadador 2 le da la razón y se dirige, en movimiento inverso, al lugar junto al nadador 1 para ver mejor a la mujer y, entonces, la cámara le sigue en panorámica derecha-izquierda, sacando de cuadro esta vez a Orlando —P4C—.

P5. P.A. de los hombres, tras ellos está el nadador 1, y panorámica hasta P.M. del grupo de pie.

Los hombres continúan con la reanimación hasta que Stefano decide sacarle el agua antes de que sea tarde. Tras ellos, el nadador 1, quien mojado se frota el cuerpo temblando de frío —P5A—.

Así, Stefano se levanta y se desplaza a la derecha para coger a Cabiria por los pies. Se realiza una panorámica horizontal hacia la derecha que descubre a los otros dos muchachos —P5B—. Posteriormente, siguiendo el movimiento de Stefano al tomar los pies de la mujer y ponerse completamente de pie, se traza una nueva panorámica vertical de abajo hacia arriba hasta P.M. del grupo. Stefano dice al niño de la pluma —que entra en cuadro por izquierda y se coloca en primer término de cámara junto al grupo— que se aparte y este le replica que la han salvado ellos —P5C—.

P6. P.M. de Cabiria, boca abajo, vista a través de las piernas de los hombres.

Ángulo bajo. La cabeza de Cabiria es balanceada arriba y abajo y apenas podemos verla debido al rápido movimiento y a las piernas de los hombres que la tapan. Uno de los niños dice en off: “Vamos por Pompeo. Que no ha visto un ahogado nunca”.

P7. P. G. de una pareja de novios hasta P.A. Panorámica siguiendo al hombre hasta el grupo en P.A.

Un hombre y una mujer, jóvenes, se acercan curiosos; él decidido, ella asustada. Pasan entre un rebaño de cabras pastando y la vegetación agostada. Tras ellos hay una moto, y, al fondo, varios bloques de pisos, los de la derecha

parecen habitados, y los de la izquierda están aún por acabar de construir —P7A—.

Panorámica hacia la derecha siguiendo al hombre, en plano medio, y sacando del plano a la mujer hasta que el joven llega junto al grupo, en plano americano. El novio manifiesta creer que Cabiria está muerta pero Stefano le replica: “Los muertos no vomitan agua” —P7B—.

El nadador 2 dice que la mujer ha abierto los ojos y el niño de la pluma se dirige a la derecha del encuadre, para verla mejor. Entonces Pascello se arrodilla para mirarla. Se realiza una panorámica vertical de arriba a abajo hasta la cabeza de Cabiria, entre los troncos y las piernas de los varones. Pascello confirma que tiene los ojos abiertos y pide a Stefano que la deje en el suelo —P7C—.

P8. P.M. de la novia.

La mujer mira angustiada. En off Pascello propone hacerle la respiración artificial. Uno de los niños manifiesta que la ahogada sangra y entonces la novia se gira para no verla.

P9. P.M. de Cabiria hasta P.A.

La cámara está colocada a una altura baja, casi a ras del suelo, ligeramente en picado con respecto al personaje. Vemos, por primera vez, el rostro de Cabiria, tumbada boca arriba sobre el suelo y entre los hombres. La cabeza de Cabiria está colocada en la entrepierna de Pascello que sigue tratando de reanimarla moviéndole los brazos mientras Stefano le masajea el tórax. Cabiria está sucia, embadurnada de barro entre los troncos de los dos adultos y las piernas de los niños, de su boca sale agua —P9A—.

Pascello dice que la sangre es solo un arañazo, después añade que necesitará coñac, a lo que Stefano replica que mejor leche y manda al novio que coja la moto y vaya a por ella. Pero el novio dice que no tienen gasolina. Por fin la mujer abre los ojos por completo y se incorpora. Dicho movimiento es tomado en panorámica vertical ascendente y finaliza cuando la protagonista se sienta junto a Pascello y Stefano, en P.M. Tras ellos se ven las piernas de los niños —P9B—. Cabiria recupera la consciencia, descubre a Stefano y, nerviosa, se gira para mirar a Pascello. La cámara se mueve levemente con el movimiento de la mujer. Pregunta por Giorgio. Se produce un zoom de alejamiento hasta P.A. Cabiria mira atrás hacia arriba, a los niños, buscando a Giorgio, después se levanta mientras los hombres tratan de retenerla —P9C y P9D—.

P10. P.G de situación y panorámica hasta P.A. de Cabiria.

Cabiria se levanta y corre hacia la izquierda, alejándose del grupo de varones, al fondo, tras los mismos, está la mujer —P10A—. La panorámica, que sigue a Cabiria, saca del plano al grupo. Cabiria se para en el camino y mira a un lado y a otro del horizonte buscando a Giorgio y gritando su nombre —P10B—. Se oye el claxon de un coche. Tras Cabiria, en segundo término, la vegetación de juncos secos. Al fondo, vemos casas bajas y alguna huerta y una de las torres de luz. Después la mujer se dirige hacia la izquierda en escorzo y la cámara la sigue en panorámica hasta P.A. —P10C—.

P11. P.G. del grupo.

El grupo mira al espacio de campo donde está Cabiria.

P12. P.M. de escorzo de Cabiria hasta P.G. junto al grupo.

La mujer se gira y mira al grupo para dirigir la mirada luego a su izquierda. En off oímos que Stefano pregunta si no estaba sola y los niños le dicen que sí —P12B—. Cabiria realiza un gesto de frío y murmura “¿Quién se piensa que es?” refiriéndose a su novio. Se aleja en panorámica de izquierda a derecha hasta un plano general donde vemos, de fondo, el rebaño de ovejas. Parece dispuesta a irse y pregunta por sus zapatos. El niño de la pluma y el nadador 2 entran en cuadro y le dan uno —P12C—.

Cabiria se acerca, de izquierda a derecha, saltando hacia el grupo mientras se coloca el zapato y ante la atenta mirada de los dos chavales —P12D—. Panorámica que suscribe el movimiento de Cabiria que pasa por delante del grupo y cae en primer término —P12E y P12F—. Los dos hombres y los niños —que permanecían en segundo término— corren y la rodean de nuevo para ayudarla —P12G—. La novia permanece al fondo, mientras al novio no le vemos en cuadro.

P13. P.A. de los hombres recogiendo a Cabiria en brazos del suelo y panorámica hasta P.M de nadador 2.

Stefano sostiene en brazos a Cabiria y la levanta ayudado por Pascello que la coge por las piernas. La protagonista entra de este modo en cuadro de abajo a arriba. Tras ellos, la pareja de novios la observa —P13A—.

Cabiria reacciona y trata de escapar de sus brazos moviendo las extremidades con fuerza y pidiendo que la dejen marchar. El nadador 2 entra en cuadro por derecha para cogerla de los pies y es empujado de una patada por la

mujer —P13B—. El niño es impulsado hacia atrás un tramo y la cámara le sigue en panorámica de izquierda a derecha hasta plano medio, sacando de cuadro al grupo. El nadador 2 protesta: “¡Que te hemos salvado nosotros!” —P13C—.

P14. P.G. de Cabiria rodeada por el grupo.

Cabiria les grita que se va a casa y la cámara la sigue en panorámica hacia la derecha, sacando de cuadro, nuevamente, a los varones.

P15. P.A. del grupo.

Stefano se adelanta y molesto le dice a Cabiria que haga lo que quiera.

P16. P.M. de Cabiria hasta P.G.

Cabiria les mira pensativa y después se da la vuelta alejándose de cámara. Se cruza con dos niños en una bici, el que va delante la saluda: “¡Chao, Cabiria!”. Al fondo hay también otra manada de ovejas y un pastor —P16B—.

P17. P.A. del grupo.

Vuelta a la posición de cámara del plano 15.

Stefano pregunta al chico de la bici si la conoce y dónde vive.

P18. P.G. de los chicos de la bici y Cabiria al fondo, alejándose.

El niño, que se ha parado con la bici, dice de nuevo el nombre de la mujer y añade que vive en vía Cecilia, señalando el lugar con la mano, después afirma que hace la calle. Cabiria se aleja.

5.3.2. El análisis fílmico de las secuencias

SECUENCIA.1. RÍO. EXT/DÍA

Fellini nos va a presentar a Cabiria en un gran plano general —P1A—. Pero no conoceremos su nombre hasta el final de esta secuencia y, más aún, el director retrasará la revelación de su rostro hasta varios minutos después de su aparición. Nuestra protagonista irrumpe en la escena corriendo entre la vegetación seca y ajada, en un terraplén árido y, como fondo, los desnudos y poco lucidos postes de la luz. La época estacional es próxima al verano por el atuendo de la mujer y por el del resto de personajes que veremos a continuación, quienes, junto con el panorama del lugar, transmiten al espectador la sensación de calor, calor que no contribuye, por otro lado, a dar esplendor al paisaje.



P1A

El entorno no es, por tanto, precisamente idílico. El director retrasa la entrada en cuadro de la mujer para que reparemos en ello. Advertimos, por otro lado, al ver los postes y, posteriormente, los edificios en construcción, que hay un leve indicio de desarrollo urbano fruto de una cierta recuperación en el país tras

la liberación, aunque existe una sensación de desamparo por el lugar donde se levantan, un terreno desangelado y, como sabremos después, cercano a una cloaca.

Centrémonos en la fémina, a la que, como hemos apuntado, no conseguimos identificar pues, debido a la distancia, no podemos ver su cara. Sin embargo, sí distinguimos su especial atuendo: un divertido vestido a rayas a todas luces peculiar y posiblemente anunciador del carácter excéntrico y bufonesco del personaje compuesto por Giulietta Masina. La dama resulta pueril, corre como una niña y parece encantada, moviendo su bolso como si de un juego naíf se tratara. Este elemento, el bolso, está voluntariamente resaltado en este plano general gracias a su color negro y, sobre todo, al movimiento que le presta Cabiria, pues será objeto de relevancia posteriormente.

Cabiria se gira entusiasmada, esperando a alguien y, al poco, hace su aparición el motivo de su alegría, un hombre, vestido de negro, color que también le hace destacar entre la maleza. Al verlo, la mujer retoma la marcha, feliz. El hombre, del que después sabremos que se llama Giorgio, va tras ella, a la carrera, y, como más tarde comprobaremos, le sigue el juego en lo que respecta a la actitud infantil ciertamente desmedida que la protagonista mantiene.

La música de los créditos de inicio ha desaparecido cuando empieza la secuencia. Solo se oye el sonido de los matorrales meciéndose con el viento y los pasos de la pareja, lo cual, por contraste, hace resaltar aún más el carácter naturalista, pasando de la bella melodía de Nino Rota a un sonido de ambiente seco y nada artificioso. A medida que se acerquen al río comenzará a escucharse el ruido del agua.

La fotografía es, a su vez, luz de día sin elementos externos que iluminen de forma artificial. A todos los niveles, estamos ante un relato de apariencia fuertemente realista —a primera vista, más que *Los inútiles*—, rodado con luz y decorado naturales, amén de una significativa profundidad de campo. Así, y, por tanto, a priori, podríamos decir que concuerda con los postulados estéticos defendidos por Zavattini. Además, si nos fijamos en el cuadro compuesto como comienzo de la secuencia, en la imagen P1A —o en cualquiera de los realizados a lo largo del encuadre móvil del plano 1— con el poste de electricidad en mitad del plano y todos los marchitos juncos alrededor del mismo, advertimos una composición estética que podría contener ese carácter de urgencia propio del cine de Rossellini. Aunque, como veremos posteriormente, este carácter apremiante solo lo será en temprana apariencia puesto que, ya desde este primer plano —un encuadre móvil con varias movimientos y paradas de cámara—, todo está medido y dispuesto para una intención concreta buscada por el cineasta.

Él corre junto a ella y, cuando la protagonista, agotada, se arrodilla sobre el suelo, el hombre hace lo mismo un tanto mecánicamente. Ella, al advertirle, lo empuja y él se recuesta cómico hacia atrás. Los “novios” ríen divertidos. Después se levantan y se abrazan. Como espectadores, podemos pensar que nos encontramos ante una escena tierna y azucarada, incluso ñoña, dada la avanzada edad que aparentan los protagonistas y las cándidas carantoñas que se procesan, además de la carrera innecesaria que realizan por un terreno poco dado a ello y que, por otro lado, les agota. Pero parémonos un instante a estudiar el encuadre:

La cámara detiene el movimiento de la panorámica y nos ofrece una composición con la pareja ocupando el centro del plano, enmarcados entre la agostada vegetación y sobre un suelo oscuro y estéril, de rastrojos. En primer

término, a la derecha del cuadro, componiendo con los personajes, se encuentra una planta seca y deslucida, un junco, que cobra interés sin poseer un potencial ni estético ni narrativo. Por ello, comprendemos que el único motivo que puede tener el director al incluirlo es resaltar aún más, en lo que veremos como un ejercicio de contraposición, el lugar en absoluto bucólico donde se hallan los empalagosos tórtolos. La planta no ha aparecido en primer término de forma casual, sino que Fellini ha compuesto un encuadre donde esta destaque en antítesis a la “enamorada” pareja —P1B—.



P1B

El paisaje, así como la altura y el encuadre elegidos, no conforma el bello panorama que debiera invitar al romanticismo más edulcorado y ambos no son unos niños, aunque, sin embargo, se comportan como tales, especialmente ella, que brinca y corre moviendo su bolso demostrando una felicidad un tanto “boba” por exagerada y candorosa. Es una niña/mujer que retoza por un campo árido al borde de la extenuación, pues una vez en cuclillas sobre el suelo nos muestra su agotamiento, aunque, vuelve a levantarse para tomar a su enamorado de la mano y continuar corriendo. Cada gesto, cada nuevo abrazo de la pareja, resultan

verdaderamente ridículos, tanto los fingidos por él, como los sentidos por ella. La chica necesita parar unos segundos después del último abrazo pues no puede soportar el hecho de estar un instante sin sentir a su amado, y este canto al amor más acaramelado conlleva, en la medida de todas las calamidades posteriores a las que tendrá que hacer frente Cabiria, una ironía eficazmente inscrita en la narración por el propio cineasta.

Y comienza el travelling que les sigue a los dos entre los rastros del suelo que crean términos con respecto al eje de cámara y, por tanto, resaltan en el decorado natural. El travelling para por segunda vez y Fellini nos ofrece un nuevo encuadre, con los dos “embelesados” otra vez en el centro del plano, él de negro riguroso, siniestro, ella con el vestido a rayas que se opone a la estética de su acompañante, moviendo su bolso, también negro, tras la espalda de su amor. Ambos, en vestimentas y apariencia, son ya una contradicción, y una pista más que el realizador nos ofrece para que vayamos más allá de lo aparente y nos percatemos de que algo “no cuadra” en esa felicidad desbordada.

Al fondo, un grupo de edificios en construcción, con una gran grúa, nos hablan de una época y, lo que es más importante, nos acercan a un concepto aparentemente neorrealista como estética elegida por el director para el inicio de este relato que es la recreación de un barrio marginal. Los edificios no son bellos bloques de una urbanización de ensueño, sino que podrían resultar casi abandonados en mitad de ese descampado, a medio construir.

Él la levanta en volandas y, sin mucho entusiasmo, gira levemente con ella, para romper después con la farsa y ordenarle que se acerque al río: “Ve por allí”. Él finge para engañar a la mujer, y ella, ingenua y obediente, corre hasta el lugar

indicado. El movimiento de cámara se reanuda en panorámica para seguir a Cabiria y mostrarnos, de este modo, el lugar soñado que tanto merecía la extenuante carrera de la pareja y que no será, por el contrario, un deleitoso paraíso, tal y como —en un visionado profundo— puede percibir el espectador siguiendo las indicios que nos ha ido adelantado el cineasta.

Así, el destino ansiado por la protagonista es un río común y un tanto desamparado, el río Tíber —en italiano *Tevere*—, que luego sabremos que forma parte de su entorno ya que ella vive cerca de la zona. Y, frente a Cabiria, en la otra orilla, hay maquinaria de construcción que tampoco embellece en absoluto el panorama. Además, por si fuera poco, como sabremos más adelante, es el tramo fluvial que acaba en una cloaca. Su hallazgo resulta el colofón final que cierra, por tanto, la insistente descripción de un paisaje vulgar y tosco alejado de lo idílico y, de este modo, contribuye finalmente a la paradoja, pues el lugar soñado es un sumidero —P1D—.



P1D

Y el realizador saca de cámara a Giorgio mediante una panorámica y centra así la atención en la protagonista y, especialmente, en el lugar donde se va

a colocar la mujer: en la orilla del río. Mientras, es observada, en plano general, por el espectador, pero también, desde el espacio fuera de campo, por el hombre. Fellini nos adelanta lo que va a suceder, al colocar, durante unos segundos, a Cabiria junto al río, moviendo el bolso negro. Pero si ahondamos en esta concepción, ya desde la propia presentación de Giorgio, de negro absoluto —un color revelador por relación con lo oscuro, con lo siniestro—, nos damos cuenta que no encaja en ese papel de inocente enamorado por sus rasgos chulescos y su desganada iniciativa.

Ella dice: “¡Bello! ¡Ven!”, y esta calificación resulta nuevamente paradójica y chocante ya que está tan cegada de amor que incluso ese lugar le parece bello. Y entra en cuadro el hombre de negro que se acerca y mira a su alrededor, asegurándose de que no haya ningún testigo que pueda dar cuenta de lo que tiene pensado acometer. El énfasis en esta búsqueda de presentes es resaltado al utilizar, como segundo plano del relato cinematográfico, un primer plano de Giorgio —P2—. Lo vemos por primera vez de cerca, mirando a un lado y a otro, con peinado altanero y gafas oscuras que no nos permiten ver sus ojos, algo que nos transmite desconfianza. Centramos así nuestra atención en lo que Giorgio está cavilando en ese momento. Esta atención está apuntada, además, por el bolso de Cabiria entrando en cuadro por derecha mientras es movido por la mujer. Pues este bolso supondrá el objeto codiciado por el hombre.

La puesta en escena y la planificación de estos primeros planos, cargada de ironía en sus reveladores contrastes, así como la suma de elementos significativos ofrecidos por el realizador —Cabiria ensalzando un amor que por idílico parece irreal sobre un paisaje feo y seco + Cabiria sola junto al río + el bolso que se mueve destacadamente en el plano + la ausencia de testigos + el hombre de negro

con gafas oscuras tras la mujer— nos remiten, por tanto, a lo que sucederá poco después: el intento de asesinato de la protagonista.



P2



P4

Entonces, el relato vuelve a recurrir al gran plano general para describirnos como Giorgio se apropia, de un tirón, del bolso de su acompañante y empuja a Cabiria al río. Así, esta desaparece de cuadro y vemos huir, veloz, al individuo. En el siguiente plano —P4—, Cabiria, desesperada, trata de mantenerse a flote y es entonces cuando descubrimos la tragedia: Cabiria no sabe nadar. Además, sin asimilar lo que ha ocurrida, grita el nombre de su novio:

¡Giorgio!, como esperanzada con la idea de que pudiera ayudarla. La angulación de cámara con respecto a la mujer nos ofrece un plano picado que aumenta la tensión al advertir toda el agua bajo su cuerpo, amenazante, en una puesta en escena dotada de gran autenticidad, donde la mujer se aferra a un trozo de junco que nada puede hacer por ayudarla. El agua es turbia, propia de la parte final del río donde se encuentra.

En un plano general amplio —P5—, tomado a una altura de cámara baja, aproximadamente desde el punto de vista de Cabiria, asistimos a la fuga de Giorgio entre la maleza como una fiera que huye con su presa a esconderse en el bosque. En el plano sonoro, persisten los gritos de auxilio de la protagonista fuera de campo. A primera vista, no hay nadie que los oiga y, por tanto, podemos prever lo que apuntábamos anteriormente: que Giorgio, el hombre funesto, el hombre de azabache, ha planeado el robo y el posterior asesinato de la incauta Cabiria, habiéndose cerciorado de que su acción tuviera lugar en una zona alejada por donde nadie transite para no dejar testigos del suceso.

La corriente arrastra a la protagonista y, alertado por los gritos, es entonces cuando un niño sale de detrás de unos juncos y descubre a la mujer. El niño de la pluma, que así llamaremos al chiquillo ya que la sujeta con una cinta en la cabeza como si representara a un indio, pide ayuda mientras escuchamos en off los gritos desesperados de la muchacha. Estos se apagarán poco después, en el momento que el personaje pierda la consciencia, y solo volveremos a oír a Cabiria en el instante de su presentación al espectador.

Poseen estas escenas un alto contenido de realismo, por sus paisajes naturales y su ausencia de excesivo artificio —a pesar de que hay una clara

planificación previa—, especialmente la caída de Cabiria al agua y su intento desesperado por no hundirse y fallecer ahogada, realizado por la actriz en el propio río natural. Todo ello goza de una influencia neorrealista que es la escuela del director.

Intuimos que es un día festivo de una época estival o de primavera tardía, ya que los niños no están en la escuela, los hombres parecen dedicarse a actividades más lúdicas y las grúas y demás maquinaria de construcción permanecen paradas. Además, como hemos apuntado al inicio, dado el atuendo de los personajes, hace calor.

El realizador nos presenta en un plano general —P8— a un hombre, hombre 1, muy trajeado, quien se encuentra caminando mientras se peina cuando es advertido por los gritos del niño de lo que está sucediendo en el río. Entendemos por el lugar donde se halla, sin nadie alrededor y tan aseado, que se dirige a una cita —podría encaminarse hacia una motocicleta que hay aparcada cerca de él—. Junto a la moto, al fondo, hay una montaña de arena y una hormigonera junto a una carretilla. En primer término vemos unas tablas de obra que parecen estar colocadas para pasar de un lado a otro del río. El hombre se acerca a cámara subiendo por la tabla para ver lo que sucede.

Frente al hombre 1, en un gran plano general que corresponde con su punto de vista —P9—, el niño de la pluma grita desde la otra orilla, subido en un alto terraplén cubierto de vegetación. El niño señala donde está la mujer. El montaje nos muestra otro plano picado del río —P10—, en tamaño general cerrado, donde vemos a la fémina arrastrada por la corriente y tratando de

asomar la cabeza para respirar. Flotando en el agua, hay una botella, que remarca la deplorable situación en la que se encuentra Cabiria.



P11

El relato vuelve a la posición de cámara del plano 8, donde el hombre 1 se quita precipitadamente la chaqueta —P11—. Observemos de nuevo, el sentido del humor del cineasta, que hace que la escena, aparentemente dramática, se torne sutilmente esperpéntica y que, sin embargo, pudiera ser un digno reflejo de las situaciones absurdas que se generan en la vida real en un contexto de tensión. Tras quitarse la chaqueta, en un gesto que podría apuntar a una intención de lanzarse al agua, el hombre 1 vuelve corriendo sobre sus pasos a segundo término, alejándose de cámara. Pregunta por un tal Romolo, pues se resiste a acercarse al río. Pero Romolo ha ido al City Hall como le informa el niño de la pluma entre gritos. Entonces, el hombre 1 corre por el terreno bajando por el terraplén arenoso mientras maldice el City Hall, cargando con la chaqueta, que, nervioso, decide volver a ponerse. Tras él vemos a una enorme máquina —posiblemente una dispensadora de cemento— que nos vuelve a indicar que estamos en una zona en obras. Es muy probable que lo que le suceda al hombre 1

es que no sabe nadar y que, por ello, se quita y pone repetidamente la chaqueta tratando de hacer el amago de ayudar a la mujer pero sin saber cómo; así pregunta por varios hombres que, al contrario que él, podrían lanzarse al río y servir de utilidad.

El niño de la pluma también baja por el terraplén desde la orilla contraria y le anuncia que es una mujer —P12—. El hombre 1, en un gran plano general —P13—, que resulta el punto de vista de este niño, corre por el terreno que ladea al río, desde la otra orilla, en dirección de derecha a izquierda. Dada la elección del plano creemos en la intención de Fellini de destacar la dimensión del afluente y, por tanto, su profundidad y peligrosidad para inexpertos debido a la fuerza de las corrientes. Su caudal ocupa un tercio del plano y, comparado con el hombre 1, que desde la distancia se hace muy pequeñito, destaca notablemente. Volvemos a insistir en la intención del de Rímini de proporcionarnos una visión realista del dramático suceso.



P13

El hombre 1, que se ha vuelto a quitar la chaqueta, pregunta esta vez por un tal Tino. Justo en ese momento llega corriendo, por detrás, el requerido, quien

parece que ya ha sido alertado. El hombre le señala el lugar del río donde está la mujer y le pide que se lance a por ella. No es sencillo, como vemos en la imagen, acceder al agua: en primer lugar porque hay que bajar por el barranco donde están subidos y, además, porque la corriente arrastra a la mujer a gran velocidad. El niño de la pluma alerta en un voz alta desde el fuera de campo: “¡Si llega a la cloaca no saldrá de nuevo!”, reforzando la tensión del momento.

Hay en *Las noches de Cabiria* una planificada coreografía que, sin ser de una complejidad extrema, se rebela como más integradora, ágil y, por tanto, menos encorsetada, que la de *Los inútiles*. Los movimientos de los actores se muestran más naturales y espontáneos, habiéndoles dedicado, muy probablemente, mayor tiempo de preparación, debido, entre otras cosas, a las mayores dimensiones del decorado en el que se desarrolla la puesta en escena, a lo largo de ambos lados de un río natural y caudaloso.

El plano 14 es un plano detalle de los brazos de la mujer que poco a poco se van hundiendo en el agua hasta desaparecer por completo. Fellini juega con la angustia de los últimos momentos destacando el poco tiempo que queda para salvarla. Y es entonces cuando tres niños —P15—, que tomaban el sol subidos en un bloque de cemento, decididos y efectivos, se lanzan al agua de cabeza y la cámara traza una panorámica hacia la derecha para mostrárnoslos cayendo al río. Seguros, dominan la situación y, por la determinación con la que actúan, sabremos que son expertos nadadores que conocen a la perfección el lugar. Al fondo vemos los bloques de pisos que aparecían muy lejanos en el plano 1 y que, sin embargo, ahora están mucho más cerca, por ello sabemos que la mujer ha sido arrastrada por la corriente un gran tramo.

Así los chicos rescatan su cuerpo hundido, en una escena con gran sabor neorrealista no sólo por el decorado natural sin iluminación artificial; sino por los propios niños que son, posiblemente, actores no profesionales, autóctonos de la zona, ya que, como podemos intuir, están muy familiarizados con el río, pues acceden y nadan por el mismo con seguridad.

SEC. 2. RÍO. EXT/DÍA.

Por medio de un encadenado, que nos indica una elipsis temporal breve y que da continuidad a ambas secuencias, uniéndolas temáticamente —como sucedía entre las dos secuencias analizadas de *Il vitelloni*—, vemos a los niños portando el cuerpo de la chica ya rescatado. La mujer se halla boca abajo, por lo que aún no se nos muestra el rostro de la protagonista. No sabemos si está muerta.

Es un plano de tamaño general —P1— el que abre la segunda secuencia de esta película. La cámara está situada encima de un terreno elevado por el que comienzan a subir los tres niños nadadores portando el cuerpo, en un plano picado. El niño de la pluma se adelanta para pedir auxilio, dejando atrás al resto. Cuando este llega a la cima, junto a la cámara, en plano medio, llama a un tal Pascello, el cual acude alertado por sus gritos, que ha debido oír con anterioridad porque, cuando le vemos aparecer en el plano 2, se mueve apresurado. Este tiene tras él, a pocos metros, los edificios que antes veíamos tan lejanos. Su presentación apunta a que pertenece a ese núcleo de población, que vive en alguna de las casas bajas que iremos viendo repartidas por el paisaje. Una zona cercana a un sumidero, un barrio, por tanto, alejado de la imagen idílica que sobre el lugar parecía proyectar la protagonista.

El hombre lleva una toalla al cuello, por lo que podemos conjeturar que estaría tomando el sol o que, probablemente, tuviera la intención de darse un baño. Se acerca al cuerpo seguido por una panorámica, pero antes llama a un tal Stefano que no aparece. Entre Pascello y los niños trasladan a la muchacha, que boca abajo, con los brazos extendidos y el flequillo sobre la cara, parece una muñeca inanimada. Los niños le dicen que creen que no se ha tirado por su propia voluntad pues ha pedido auxilio: “¡Posiblemente resbaló!”. Y Pascello quiere saber las veces que se ha hundido para conocer el agua que ha podido tragar. Los chicos no se ponen de acuerdo ya que cada uno la ha visto en una parte del trayecto y a cierta distancia. La situación, con la mujer de cuerpo presente, goza, nuevamente, de cierta comicidad.



P3A

El cineasta evita en todo momento exponer para la cámara el rostro de la protagonista, algo que resulta sumamente significativo. Cuando se detienen para dejarla sobre la tierra, el realizador elige cerrar el plano, y nos muestra una extraña y poco ortodoxa composición —P3A—, al enseñarnos una parte del tronco de la chica rodeada por los cuerpos de los varones. En segundos, sacan de

cuadro a la fémina al ser posada sobre el suelo. A priori, podríamos pensar que cuando el director deja en el espacio en off a la mujer lo hace con la intención de desproveerla de protagonismo, para dotar del mismo a los hombres que aparecen dentro del campo que toma la cámara; sin embargo, lo que realmente está haciendo el cineasta al colocar a Cabiria en el espacio fuera de campo es pervertir las leyes de la narrativa clásica de la época para centrar la atención del espectador en lo que no se ve. Una evolución bastante significativa con respecto a *Los inútiles*, como hemos visto en las escenas de este primer trabajo analizadas anteriormente, donde se realiza un uso convencional del espacio en off, haciendo perder protagonismo a quien sale de cuadro para ganarlo quien se queda o entra en el mismo.



P3C

Los niños se apartan dejando en primer término a izquierda a Pascello que trata de reanimar a la mujer. Entonces aparece Stefano desde el fondo, también con el torso desnudo y sudoroso y sombrero de paja, lo cual nos vuelve a remitir a una época calurosa y seca, y que, por tanto, los ahí presentes se encontraban descansando al sol. Stefano es un hombre mayor que Pascello y, por lo que

veremos más adelante, más experimentado. Se acerca a cámara y toma el mando de la operación, situándose de perfil al otro lado del encuadre, en primer término, frente a Pascello —P3C—. Uno de los niños —nadador 1— pasa a ocupar el segundo término para no perderse detalle de lo que está sucediendo. El pequeño advierte que la mujer ha perdido un zapato.

La coreografía de los personajes resulta efectiva e integrada. Así, este plano, con sus entradas y salidas de personajes, deja constancia de la mano del director en lo que respecta a la colocación de los actores. No existe improvisación por parte de los mismos, ya que cada uno sabe donde situarse en cada momento en relación a la cámara. Los adultos pudieran ser actores profesionales pero, en cualquier caso, aunque no lo fueran, resultan muy familiarizados con el medio y la escena, previamente aleccionados para cumplir con las marcas de la composición trazada por el realizador.

Si reparamos hacia donde están mirando los tres varones: hacia el espacio fuera de campo, no nos queda duda de donde está concentrada la atención de la escena. Todas las miradas de los personajes, tanto en este plano como en los siguientes hasta la verdadera presentación de Cabiria —de la que aún no sabemos su nombre ni conocemos su rostro—, conducirán a este lugar en off donde se encuentra la protagonista del filme, la que mereciera una gran presentación según las leyes no escritas de narrativa clásica.

Así, nos propone Fellini un P.A. de los nadadores que observan tristes a la mujer, apenados ante la idea de su muerte. El chico más mayor, Orlando, le dice a su amigo que cree que está muerta y el nadador 2 afirma con la cabeza dándole la razón con pena, después se acerca más al cuerpo para no perder detalle

—seguido por una nueva panorámica en movimiento derecha-izquierda—. Los más pequeños no distraen su atención un solo segundo de la zona donde yace la protagonista pasiva de la escena, mientras realizan gestos que nos hacen ver que tienen frío; pero la mezcla de lo angustioso e interesante del momento no les permite moverse del lugar, curiosos, expectantes, afligidos, una mezcolanza de sentimientos que nos resulta muy cercana a lo que se produciría ante un acontecimiento de similares características en la vida real. El relato se tiñe, por primera vez, de un cierto dramatismo al enfrentar a los pequeños con la idea de la muerte.

Pascello mueve los brazos de la mujer, a la que seguimos sin ver, y Stefano parece masajear su tórax —P5—. Es la reanimación de una muñeca porque ni siquiera vemos su rostro que la humanice pues, desde el comienzo, ha estado intencionadamente oculto con la intención de que destaque, únicamente, una pequeña y simple figura afeminada, como una imagen singular y cosificada.



P5C

Llegados a este punto, hay que hacer mención a la idea implícita, repetida a lo largo de la secuencia, de Cabiria como ser manejable e inanimado, noción que

cobra aún más fuerza cuando Stefano se levanta con urgencia y decide tratar de sacarle el agua antes de que sea tarde, sacudiéndola por los pies cual saco de patatas. Observa el hombre como el agua sale de su boca. Al momento, si contemplamos el encuadre, se unen el resto de personajes, que se recolocan encerrando el cuerpo en una coreografía cargada de intención simbólica por parte el autor. El cineasta compone, así, un P.M. de la protagonista agitada boca abajo con brusquedad mientras es rodeada por varones semi-desnudos volviendo, por tanto, a la idea ya planteada de figura-cosa con vestido a rayas —P5C—. Pero, si profundizamos entorno a esta noción, resulta que ninguno de los hombres —tanto grandes como pequeños— quiere perderse un minuto de la reanimación de la mujer, y no podemos, por menos, comentar lo metafórico de la escena al remitirnos estos varones de torso descubierto que rodean el cuerpo a una manada de fieras acorralando a su presa. Y vuelve a emerger, así, la paradoja felliniana pues esta prostituta, esta mercenaria del sexo —condición que conoceremos minutos después—, no es tratada como una mujer erótica y atrayente para los “machos” que la rodean, sino casi como una “cosa”, a pesar de encontrarse indefensa e inconsciente y a merced de ellos. Su vida depende de lo que hagan los hombres protagonistas de la escena, los que habitan el espacio dentro de campo. Pero la meretriz no despierta el deseo en los mismos pues pareciera carecer de sexualidad. Esta idea metafórica de ser asexuado no es gratuita y, en cierto modo, representa su gran singularidad fundamentada en su pureza de espíritu dada la ingenuidad extrema de la pequeña señora, y es adelantada al espectador para profundizar en la misma, posteriormente, cuando despierte y se convierta en un clown.

Pensamos que la intención de realzar la condición de prostituta de la protagonista por parte del cineasta queda evidenciada cuando Stefano reprocha al niño 1 su acercamiento y el pequeño replica: "¡La hemos salvado nosotros!". De alguna forma, en estas palabras hay una intención de dominio sobre el cuerpo. Los niños demandan a los hombres su "parte de Cabiria" puesto que han sido ellos quienes la han sacado del agua y tienen derecho a estar presentes y a observar a la mujer, a su "trozo de presa". Y esta demanda se repetirá después cuando Cabiria empuje a uno de los nadadores y este la conteste con idéntica frase que a Stefano, descubriéndonos una insistencia en el mismo concepto por parte del director del filme y, por tanto, un concepto de relevante significación para el texto.



P6

El montaje nos descubre un nuevo plano —P6—, la cámara a una altura baja, que presenta en tamaño medio a Cabiria entre las piernas de los hombres. Pero, debido al movimiento continuo de su cabeza y al estar tapado gran parte del rostro por las extremidades de los adultos y los niños, no podemos identificarla, conocerla, saber cómo es. Lo que sí percibimos es cómo resbala el agua por su

rosto hasta caer al suelo. Es una situación trágica pero narrada en un estilo austero, sin adornos ni artificios melodramáticos, aunque conservando un cierto carácter esperpéntico dado el contexto que, salvando las distancias, nos recuerda a fragmentos del filme neorrealista *Roma ciudad abierta* —1945— de Rosellini, donde los grandes momentos de drama eran, en alguna ocasión, acompañados de un instante de comicidad, situaciones a veces con cierto componente disparatado de las cuales, no gratuitamente, el por aquel entonces joven Federico Fellini fue uno de los principales autores.

Uno de los niños, en off, propone buscar a un tal Pompeo que nunca ha visto a un ahogado, pues para los chiquillos, la tristeza inicial frente al cuerpo inanimado se mezcla con el juego y la inconsciencia y, del mismo modo, se refuerza la condición de muñeca de Cibiria, de maniquí para ser expuesto, manejado y contemplado. El hecho de que los chiquillos quieran llamar a su amigo Pompeo porque nunca ha visto a alguien ahogado nos narra que, de alguna manera, ya han presenciado escenas similares en alguna ocasión y nos descubre, histórica y sociológicamente, fragmentos de una época y de un entorno. Es un barrio desamparado y polvoriento, donde la gente aprovecha el río para refrescarse y descansar junto al mismo, por tanto nos habla de los escasos recursos de la zona así como de que la gran mayoría no sabe nadar pues nadie les ha enseñado, por tanto, casos como el de Cibiria no son extraños entre los que viven cerca de ese caudal de fuerte corriente. Los edificios en construcción nos remiten a una cierta intención de rehabilitar y urbanizar la zona.

Volviendo al texto cinematográfico, se produce, alertados por el revuelo, la llegada de unos curiosos en plano general —P7A—, parecen ser una pareja de novios. El hombre encabeza la marcha alentado por el morbo y lleva a la mujer de

la mano, casi a rastras. Esta, más púdica y afectada, se para a unos metros mientras que su novio se acerca al grupo, seguido por la cámara en panorámica y, por tanto, sacando de cuadro a la joven. Con esta exclusión de la asustada mujer, un nuevo varón va a rodear a Cabiria, que continúa erguida boca abajo y zarandeada entre los hombres. Con la intencionada substracción de la fémina que acaba de llegar, volvemos a identificar, una vez más, la intención del director de rodear de varones al cuerpo de la prostituta asexual. El novio cree que Cabiria está muerta pero Stefano sentencia que los muertos no vomitan agua, por tanto sabemos que la mujer está viva y la tensión va en descenso.



P7A

Si atendemos al plano que retrata la llegada de la pareja, creemos importante señalar ciertos elementos del entorno: El último término está cubierto enteramente por bloques de pisos de reciente construcción. Los de la izquierda, vallados y con una zona arbolada alrededor, parecen estar ya acabados y habitables; mientras que los de la derecha todavía están en construcción —acordémonos de las grúas que hemos visto en el P1 de a SEC.1—. Es la llegada del progreso al país, los inicios de lo que será el auge de la construcción, el

comienzo de una ligera recuperación económica tras los desastres de la Guerra; reflejo de un momento donde ambos mundos, el desarrollado —en este caso por medio del avance urbanístico— y el tradicional —que contemplamos en la zona de casitas bajas, pequeñas huertas y rebaños pastando— conviven con total naturalidad. Es lógico pensar que ninguno de los que se baña en el río o pulula por el lugar en el momento de la caída y la salvación de la mujer vive en esos bloques, sino que provienen de las casas bajas que hemos visto y veremos a lo largo de las dos secuencias del filme y, posteriormente, cuando conozcamos el barrio de Cabiria. Probablemente, la enorme cementera que había junto al río nos indica un intento de modernizar la ribera para que se vea “más habitable” a través de algún tipo de construcción en proceso.



P7B

Cuando el niño anuncia que la mujer ha abierto los ojos, Pascello se agacha para verla. La cámara realiza una panorámica de arriba-abajo —P7C— y dejan a Cabiria otra vez sobre el suelo. Y a continuación, se presenta un plano medio de la novia —P8—, que nerviosa, aprieta las manos y se muerde los dedos angustiada, como pidiendo por la salvación de la mujer. De hecho, necesita mirar hacia otro

lado porque no es capaz de presenciar el momento tan tenso. Así, tras el plano de esta, vemos, por fin, el anhelado rostro de Cabiria en un plano medio, tumbada sobre la tierra, en un tamaño similar al del plano de la novia —P9—, y la relación entre ambas se hace elocuente e inevitable por opuesta. Si describimos el plano que Fellini ha elegido para presentarnos a su protagonista, no podemos por menos que destacar su patetismo: mojada y llena de barro; inconsciente; con la cabeza entre las piernas de Pascello, dirigida a su “entrepierna”; manipulada por cuatro manos que pertenecen a hombres a los que ahora ya no vemos la cara; vomitando agua; con su infantil vestido a rayas sucio y que podría apuntar al atuendo de un payaso. Se produce, de este modo, una comparación directa al editar en continuidad el plano 8 de la novia, una mujer bella, proporcionada, con formas de mujer, limpia y lozana; con el de Cabiria, de físico diminuto, poco femenino y en un estado tan lastimoso. De alguna manera, dicho contraste destaca aún más las caracteres negativos de la desdichada situación del personaje que da título a la película.

Es la de Cabiria una presentación alejada de estereotipos clásicos y que sitúan a la protagonista en una posición humillante no solamente por el triste estado en el que se halla en este momento del relato sino porque el causante de la misma es su enamorado, el hombre al que se había entregado en cuerpo y alma con una candidez crédula e infantil, y que, sin embargo, la ha engañado, fingiendo amarla, y, lo que es peor, la ha intentado asesinar —como sabremos en secuencias posteriores— por solo 40.000 liras⁵². Es la primera vez que conocemos su rostro y este retraso intencionado hace resaltar aún más las

⁵² La lira desapareció en Italia con la llegada del euro. Un euro equivalía a 1.936,27 liras, por lo que 40.000 liras serían unos 20 euros aproximadamente.

características tanto físicas como emocionales de la mujer retratada en una situación degradante. Cabiria es introducida, además, por medio de un plano ligeramente picado, que, en lugar de ensalzarla, la aplasta contra el suelo. Esta idea del personaje vinculado al patetismo estará presente en cada una de las experiencias ante las que se enfrentará esta prostituta con inspiración de clown creada por Giulietta Masina y donde percibiremos el humor negro de Federico Fellini.



P8



P9A

Entonces la mujer abre los ojos y, mareada, recobra el conocimiento, incorporándose con la atenta ayuda de los hombres. Mientras se levanta, se escucha intensamente el sonido de un avión. Uno de ellos manda a por leche al novio pero este le dice que no tiene gasolina⁵³. Y Cabiria descubre el rostro de Stefano que la invita a tranquilizarse, después la mujer se gira a su izquierda y ve a Pascello y, decepcionada y asustada, pregunta por Giorgio. Así, cuando la desdichada recobra el conocimiento, cuando felizmente los hombres han logrado reanimarla, cuando ya ha pasado el mal momento, lo primero que le viene a la mente a este ser inocente es el nombre de su “amado” verdugo.

Es, en cierto modo, Fellini cruel con su protagonista, pues su Cabiria solo muestra interés por el varón que ha tratado de matarla, no le importa su propia vida, y esto la sitúa, una vez más, en un estado nada respetable completando el panorama poco alentador en el que se encuentra.

El plano 9 se abre ligeramente en un zoom para mostrarnos al resto de varones que rodean a Cabiria, y este movimiento focal acompañará, al mismo tiempo, al descubrimiento de los mismos por parte de la fémina y a su desesperada búsqueda de Giorgio, por el que pregunta incesante. Finalmente se levanta —P10A— en un plano general donde, rodeada por los hombres, se escapa de “las garras” de sus preocupados benefactores que se incorporan tras ella sin entender a dónde se dirige, dado su estado. Fellini mantiene el simbolismo con respecto a los planos anteriores también en este, pues sus salvadores la cuidan y protegen como si fuera una niña, pues no la desean como mujer a pesar de ser una meretriz.

⁵³ Nuevo apunte de la situación de escasos recursos que viven los habitantes de la zona, los que rodean a Cabiria.

Cabiria corre asustada hacia la izquierda y la cámara la sigue, dejando atrás al grupo, fuera de cuadro. Y reforzando esa obsesión por su enamorado, por su asesino. Así la volvemos a tener sola en un plano general mirando al frente, al horizonte de seca vegetación, casas bajas, y alguna huerta. La mujer necesita desesperadamente encontrar a Giorgio, siendo observada desde el espacio en off por los varones en claro paralelismo con el final del primer plano de la secuencia 1, donde también era observada desde el fuera de campo, esta vez, por el hombre de negro. Después, se dirige de espaldas a cámara —sin quitar la vista del paisaje— hacia la izquierda. La cámara ha girado con ella unos 180 grados, ofreciéndonos el contra-campo del lugar donde ha dejado al grupo. Mientras, estos, en plano general —P11—, en la misma posición que abría el plano 10, no entienden su extraño comportamiento. Alguien pregunta si no estaba sola. Cabiria sigue siendo el centro de atención, el espectáculo, el entretenimiento incluso cuando ha recobrado el conocimiento, pasando de ser el sujeto pasivo al sujeto activo.



P10A

La narración nos brinda un nuevo plano corto de la protagonista —P12—, de espaldas mirando a lo lejos, que se gira hacia la cámara. Y entonces podemos ver mejor su rostro redondo, aniñado, con las cejas pintadas como dos flechas que de arriba hacia abajo nos conducen a unos ojos que rezuman desconsuelo. Es una mujer peculiar, excéntrica, y su expresión y maneras nos recuerdan a las de un payaso, un clown que reproduce en su rostro los estados de ánimo más significativos: alegría, tristeza, terror, y, en este caso, consternación⁵⁴.



P12B

Cabiria está perdida, no concibe lo que ha sucedido y, yendo más allá, se siente culpable, no sabe qué ha podido hacer mal para que Giorgio la abandone, ya que se ha portado como una amante buena y cariñosa, le ha mantenido, le ha comprado ropa y caprichos —como veremos después cuando llegue a su casa—; y, más allá de su evidente simpleza intelectual y del abatimiento ante la pérdida de Giorgio, emerge en el relato su completa incompreensión del mundo que le rodea al no entender por qué no logra, a pesar de sus múltiples intentos, encontrar un marido fiel. Subyace, así, una de las ideas fundamentales de este

⁵⁴ La influencia de Chaplin en la creación del personaje de Cabiria ha sido reconocido tanto por Giulietta como por Federico.

filme: la búsqueda incansable del amor por parte de Cabiria, el deseo romántico de un esposo que le haga cambiar de existencia por medio del matrimonio, que le permita cumplir, a toda costa, con lo que la sociedad y su educación espera de las mujeres de su edad y, por tanto, con su idea de la felicidad. No importa que para lograrlo se someta a situaciones humillantes.

Tiene esta mujer un directo precedente en la Gelsomina deficiente e histriónica de *La Strada* —1954—, también encarnado por Masina, dos seres singulares para el mundo, incluso para el mundo recreado por Fellini para la cámara, y ahí está la clave de los códigos de construcción del insólito personaje. Resulta evidente, al inicio de esta película, que por muy engañada y ciega que se encuentre Cabiria, hay algo de exagerado en su exhausta carrera por el campo. Este comportamiento responde, a nivel interior, a una mentalidad simple de lenta inteligencia y a unas peculiares maneras de vivir y entender el mundo, que destacan en la composición del personaje elaborada por Giulietta Masina. Pero, por encima de todo, tanto la Gelsomina de *La Strada* como la Cabiria de *Las noches de Cabiria*, salvando sus diferencias, son seres bondadosos que no comprenden la sociedad que les rodea. Y su histrionismo y su interior infantil proceden de su interpretación pura y limpia de aquello que las rodea, donde conectan con el Charlot de Chaplin. Al hilo de lo escrito, decía Bazin que “Charlot es la bondad misma proyectada sobre el mundo”⁵⁵.

Esto fue lo que decía Federico al respecto del talento de Giulietta para encarnar a la histriónica e incauta Cabiria:

⁵⁵ BAZIN, ob. cit., p.355.

"Hacía tiempo que quería hacer una película para Giulietta: me parece una actriz singularmente dotada para expresar con espontaneidad los estupores, los sustos, las frenéticas alegrías y los cómicos berrinches de un payaso. Es que Giulietta es precisamente una actriz-clown, una auténtica payasa. Esta definición, que me parece gloriosa, es recibida con fastidio por los actores, que le encuentran algo de peyorativo, de poco digno, de rudo. Se equivocan: el talento de payaso de un actor a mi parecer es su dote más preciada, el signo de una aristocrática vocación por el arte escénico."⁵⁶



P12E

En cualquier caso, ella quiere recuperar a Giorgio a toda costa, engañarse a sí misma, perdonarle. Giorgio es para Cabiria su tabla de salvación y la idea de perderlo la desespera. Así, Cabiria se dirige al fondo, hacia los bloques de pisos, dispuesta a marcharse, y la cámara traza una panorámica inversa, de izquierda a derecha, hasta un plano general de la mujer. Stefano le pregunta en off a dónde va y ella responde, enfadada, que a casa. Pero antes tienen que encontrar sus zapatos. Dos de los niños entran en cuadro corriendo y le dan uno. Sabemos que el otro se ha perdido en el rescate ya que lo han advertido los pequeños. Cabiria

⁵⁶ FELLINI, Federico, *Fare un film*, Zurich, Diogenes Verlag AG, 1980 —*Apuntes, recuerdos y fantasías*, trad. español Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Muchnik Editores, 1987, p.69—.

se coloca el zapato entre “saltitos” y es ahora cuando la mujer es el payaso completo con número cómico incluido: con su traje a rayas, mojada, embadurnada en barro, con su única sandalia que la hace más divertida por patética, y llevando a cabo, al tratar de colocársela, un imposible ejercicio de equilibrismo compuesto de diferentes saltos por el campo con la pierna levantada. Y finalmente logra colocárselo y la cámara la sigue en panorámica pasando por delante del grupo. Vemos así al público que asiste al gran número de la prostituta chaplinesca —P12E—.



P12G

Pero Cabiria cae al suelo estropeando su representación, mareada, y Pascello y Stefano, junto con los niños, corren a recogerla de nuevo. Todos la vuelven a rodear en un plano general —P12G—. Al fondo, la novia, con las manos apretadas, contempla la situación. Y vuelve así el ser diminuto, asexual, cómico, a estar acorralado por varones, a hallarse, en su debilidad, a merced de los mismos. En un plano americano, Pascello y Stefano levantan a Cabiria en brazos en una actitud paternal, como si fuera una niña débil y traviesa que necesita piadosos cuidados —P13—. Aquí la pequeña mujer se halla muy alejada del

objeto de deseo que será la Saraghina —Eddra Gale— o cualquiera de las “bellas culonas” del cine de Fellini tales como la fiel amiga de Cabiria, Wanda —Franca Marzi—, la Carla —Sandra Milo— de *Otto e mezzo* o la Gradisca —Magali Noël— de *Amarcord*.

La protagonista trata de deshacerse de ellos pues no piensa permitir que “ganen la batalla”: “¡Dejadme ir!”, grita. Es como si se opusiera a su propia naturaleza, a su concepción de chiquilla desamparada, de payaso en busca del amor y, al fin y al cabo, a su propia debilidad. Y este hecho refleja su carácter luchador, pues Cabiria siempre se vuelve a levantar tras una caída por muy grande que esta sea.

Cuenta Tullio Kezich que Giulietta Masina encontró en *Cabiria* “el personaje de su vida”⁵⁷. Desde el principio manifestó sentirse muy cómoda interpretando a este personaje luchador, impetuoso y lleno de ánimo, pues resultaba más cercano a su propio carácter, optimista y extrovertido, que la desgraciada y apocada Gesolmina de *la Strada* cuya interpretación le resultó mucho más difícil de llevar a cabo.

Uno de los niños entra en cuadro y Cabiria le da una patada. Por el impulso de la misma, el nadador 2 corre hacia atrás, en panorámica, hasta un encuadre final en plano medio, desde el que reprocha a la mujer, una vez más, que ellos la han salvado. El “hombrecito” vuelve a reclamar su derecho sobre la fémina, pero ahora, incluso, el realizador incide en la frase del pequeño, al dedicarle un plano al niño solo, separado del resto.

⁵⁷ KEZICH, Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2002 —*Fellini. La vida y la obra*, trad. español Juan Manuel Salmerón Arjona, 1ª ed., Barcelona, Tusquets Editores, 2007, p.185—.

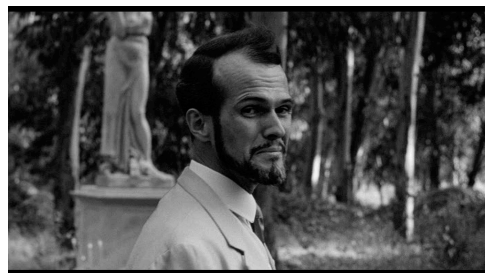
En un nuevo plano general de conjunto —P14— la protagonista, ya de pie sobre el suelo y, como no puede ser de otro modo, rodeada por los varones, reconoce “a regañadientes” que la han salvado pero decide salir corriendo, rechazando, nuevamente, sus atenciones, molesta y, lo que es peor, avergonzada. La cámara la sigue, sacando de cuadro a sus bienhechores. La mujer les grita enfadada que se quiere ir a casa y Stefano se muestra importunado por su ingrato comportamiento. Y es que Cabiria está abochornada y no sabe cómo manejar la dramática situación que ha soportado. En su posición desesperada no es capaz de mostrarse agradecida y se aleja, así, para cruzarse en su huida con dos niños sobre una misma bicicleta. Uno de ellos anuncia, no solo al grupo sino también a los espectadores, el nombre de la pobre chica: Cabiria.

Es la primera vez que oímos el nombre de nuestra protagonista. Y es entonces cuando la humillación de la fémina se hace más grande, pues el niño informa ante la curiosidad de Stefano que vive “en vía Cecilia. Hace la calle”. El niño cuenta que es una prostituta mientras esta se aleja tras él, junto a un rebaño de ovejas, en un plano general —P18— que cierra la segunda secuencia del largometraje. Cabiria se aleja humillada, mojada y sucia, caminando con solo un zapato entre la maleza, abochornada, a punto de haber sido asesinada por el hombre al que ama y por el que se ha humillado. Y, por si esto fuera poco, además Cabiria hace la calle.

5.4. *Fellini, ocho y medio*—*Otto e mezzo*, 1963—

5.4.1. El découpage de las secuencias

SECUENCIA 1: BOSQUE BALNEARIO. EXTERIOR. DÍA





P8



P9



P10



P11



P12A



P12B



P13



P14A



P14B



P15



P16



P17



P18



P19



P20



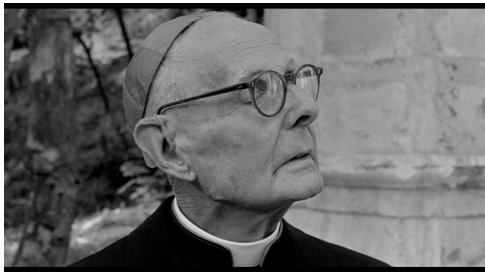
P21



P22



P23



P24



P25



P26



P27

P1. P.G. de los jardines del balneario.

Hay una estatua a la derecha del encuadre inicial, es la imagen de una mujer de gesto apacible portando un cántaro sobre los hombros. Al fondo un paisaje de árboles. Se oye el sonido ambiente de unos pájaros. La cámara se mueve hacia delante, avanzando sobre travelling vertical entre la vegetación de un bosque. Al fondo, unos niños corren y juegan acompañados por una señora junto a una nueva estatua que se alza a lo lejos.

La cámara, colocada a una altura considerable, pareciera trazar con el suelo un ángulo recto. Corresponde a la mirada de Guido que nos permite ver la dimensión de los árboles y una cierta frondosidad. Se oye, desde el comienzo del plano, la voz en off de un representante de la Iglesia que cuenta que ha leído el guion y que le parece inverosímil.

P2. P.P. de escorzo del secretario, que avanza seguido en travelling.

El secretario dirige su mirada a su derecha, favoreciendo que la cámara pueda retratar su perfil mientras camina. Tras él, hay otra estatua de similares características a la del plano anterior. El hombre manifiesta que la falta de verosimilitud radica en que es imposible que el protagonista de la película de Guido conozca al Cardenal durante una cura de barro.

P3. P.P. de escorzo de Guido caminando seguido por el travelling.

El director da la espalda a la cámara, que le sigue detrás, y no dirige su mirada al secretario —que se halla a su derecha— sino que mira al frente. Mientras, en off, el secretario añade que un alto mandatario religioso tiene siempre una cabina reservada para él solo, por tanto no se relaciona con el resto

de clientes. Guido se recoloca el sombrero y trata de justificarse alegando que quería un encuentro no convencional.

P4. P.G. del religioso que se aproxima hacia la cámara hasta P.P.

Llega un sacerdote. Mientras avanza hacia la pareja, la cámara se acerca al mismo, en travelling de izquierda-derecha y luego panorámica abajo-arriba. El clérigo mira hacia la derecha, por lo que se intuye que se encuentra a la izquierda de Guido y del secretario. Al fondo hay dos nuevas estatuas a un lado y al otro del sacerdote y una pareja camina relajadamente. Mientras el religioso se acerca abanicándose con su sombrero, Guido habla de la educación católica de su protagonista hasta que el cura se para junto a ellos. La cámara se detiene cuando el sacerdote llega a primer término, siendo encuadrado en un primer plano desde los hombros. Entra el secretario por izquierda de cuadro para conformar un primer plano de ambos. Después, el secretario se gira hacia Guido —quien permanece fuera de cuadro— para presentarle al sacerdote.

P5. P.P. de Guido.

Que se ha girado y mira a la izquierda realizando un movimiento con el hombro que nos indica que le da la mano al clérigo. En off, el recién llegado le pregunta si él es el director. Guido le dice que sí y, entonces, retoma la marcha.

P6. P.P. de escorzo del religioso.

Se retoma el plano 4.

El religioso ha dejado atrás al secretario y avanza seguido en un travelling de izquierda a derecha. Mira a la derecha mientras habla con Guido. Le pregunta

si el argumento del filme es religioso. Vuelve a entrar en plano, en segundo término, el secretario, y recorre el cuadro de izquierda a derecha para salir del mismo, detrás del sacerdote. Este se coloca, mientras, su sombrero.

P7. P.P. de escorzo de Guido y, en segundo término, P.M. del secretario.

Delante de Guido avanza el secretario. Guido narra, girándose hacia la izquierda, donde está el religioso, que su personaje ha tenido una educación católica y que dicha educación le genera ciertos complejos.

P8. P.P. de escorzo del religioso.

Se retoma el plano 6.

El sacerdote mira a Guido pensando sus palabras. En off, el cineasta explica que el Príncipe de la Iglesia posee una verdad que su personaje ya no puede aceptar pero que le fascina y por eso busca la ayuda del religioso esperando una revelación. Al sacerdote parece llamarle la atención las palabras de Guido, y se quita las gafas para limpiarlas y, finalmente, afirma: "Saúl va Damasco"⁵⁸.

P9. P.P. de escorzo del secretario.

El hombre se gira y mira a izquierda hacia el sacerdote aprobando su observación y después hacia Guido, a derecha, manifestando que es una esperanza que todos tienen. En off Guido justifica su comentario como equívoco y torpe.

⁵⁸ Con esta mención, el sacerdote está haciendo referencia al conocido episodio que describen las Sagradas Escrituras donde el judío Saulo, perseguidor de los cristianos, tiene, de camino a Damasco, una visión que le hace convertirse al catolicismo y predicar la palabra de Dios bajo el nombre de Pablo.

P10. P.P. de escorzo del religioso.

Se retoma el plano 8.

El anciano se quita el sombrero de nuevo, confiesa que no cree que el cine sea el medio adecuado para el argumento que plantea el director.

P11. P.P. del secretario.

Se retoma el plano 9.

El secretario atiende satisfecho y asintiendo a las palabras del sacerdote quien manifiesta en off que el séptimo arte mezcla, con demasiada facilidad, el amor profano y el amor sagrado.

P12. G.P.G. de un grupo.

Se retoma el punto de vista de Guido.

El travelling avanza hacia una escalinata circular sobre la cual parece dormir un escenario romano. En el mismo hay dos monjas enfermeras que atienden a alguien que reposa sobre una silla. Hay otro clérigo de pie hablando con un doctor mientras pasean. Las monjas se apartan hacia la derecha, mientras que los otros dos hombres caminan hacia la izquierda, descubriendo al religioso sentado, quien ocupa el centro del plano. Mientras en off continúa la voz del religioso hablando con Guido: “Es una gran responsabilidad, poder educar o corromper...”.

P13. P.P. de escorzo del religioso.

El clérigo comenta a Guido, mientras sube las escaleras, que su Eminencia le escuchará. El sacerdote levanta la mano para señalar al Cardenal.

P14. P.G. concreto del Cardenal hasta P.M.

Descubrimos que el anciano al que atendían las monjas es el Cardenal, que está sentado junto a la mesa. Al otro lado hay otra silla vacía. Duerme mientras sostiene entre sus manos un periódico y un bastón. La cámara avanza hacia él, en travelling, hasta un plano medio del mismo. En ese momento la voz en off del sacerdote le presenta a Guido, y el religioso se despierta, levantando la cabeza.

El descubrimiento del prelado está precedido por unos segundos de silencio donde solo se oye el sonido ambiente del agua y los pájaros.

P15. P.G. de situación del grupo.

Guido se aproxima a su Eminencia y le besa la mano arrodillándose, a cierta distancia se han parado el sacerdote y el secretario. El primero se ha quitado el sombrero, el segundo porta un maletín. Tras el importante anciano, pasean el doctor y el clérigo de izquierda a derecha. Guido se sienta en la otra silla cuando el Cardenal se lo pide.

P16. P.P. de Guido.

Guido mira a derecha al Cardenal y pide perdón por la molestia pero hace referencia a la insistencia del productor.

P17. P.M. del Cardenal.

El religioso escucha con la cabeza agachada. Levanta la vista interrumpiéndolo y le pregunta si está casado.

P18. P.P. de Guido.

Se retoma el plano 16.

El director le contesta que sí. Mientras, en off el religioso le pregunta si tiene hijos y Guido dice que no. También quiere saber su edad, a lo que Guido responde que 43 años. Comienza a hacerse más notorio, en off, el sonoro canturreo de un pájaro.

P19. P.G. concreto de Guido y el Cardenal.

Al fondo vemos el bosque. Se hace el silencio y se oye el sonido en off del pájaro. A un lado y al otro de la mesa, que ocupa el centro del encuadre, están sentados Guido y el Cardenal. Este levanta la mano y señala arriba a su derecha. Pregunta a Guido si oye el canto, el director asiente con la cabeza. Su Eminencia le cuenta que se llama Diomedea⁵⁹ y le relata la leyenda.

P20. P.M. del Cardenal.

El anciano apunta que parece que el pájaro esté llorando.

P21. P.P. de Guido.

El hombre levanta la cabeza hacia el cielo y afirma con un gesto.

⁵⁹ Parece corresponder, en español, con la clase de las aves albatros.

P22. P.P. de perfil del clérigo y del doctor, en segundo y primer término, respectivamente.

La cámara colocada a una altura baja toma un plano contrapicado. Los dos hombres también miran al cielo, arriba a la derecha. En off se continúa escuchando el cantar de los pájaros. Al fondo vemos el bosque con altos árboles muy poblados y, bajo los mismos, fuera de foco y bajando por la vereda, una mujer de negro.

P23. P.G. de situación del grupo.

Todos miran al cielo y permanecen en silencio y sin apartar la vista. En el extremo izquierdo del encuadre están el doctor y el clérigo. En el medio, Guido y el Cardenal, que permanecen sentados; y, en el otro extremo, el secretario, en escorzo, y tras él, el sacerdote, de frente a la cámara. Al fondo, en último término, la mujer desciende por el bosque. Guido rompe con la acción predominante al bajar la mirada y mirar a un lado y a otro, observando a los ahí presentes.

P24. P.P. del Cardenal.

El hombre está nuevamente dormido. En off el canto del pájaro.

P25. P.P. de Guido.

El director baja la cabeza, después mira hacia donde está el Cardenal y, tras esto, se gira hacia la derecha, dirigiendo su mirada al fondo, al bosque. Guido se sorprende ante lo que ve. Comienza a escucharse una música extradiegética.

P26. P.G. concreto de la mujer que baja por el bosque.

La música sube a primer término. La mujer, con ropa negra y cesta, se sube la falda mirando por donde pisa y dejando sus piernas al descubierto. Se va acercando a cámara, mientras esta realiza una panorámica vertical de arriba-abajo siguiendo a la señora y, después, hay una corrección de abajo-arriba. Es el punto de vista de Guido.

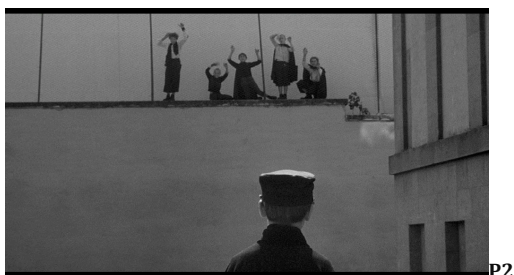
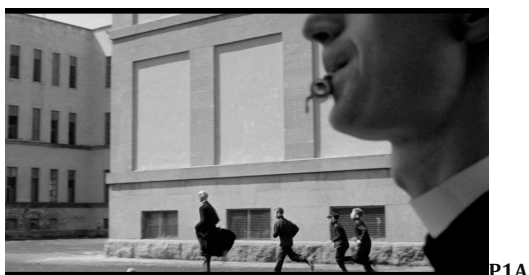
P27. P.M. de Guido.

El hombre, que se coloca las gafas para verla mejor, realiza un gesto mirando de arriba abajo para, posteriormente, bajar de nuevo la vista pensativo como evocando un recuerdo. Al fondo, tras él, las dos monjas que habíamos visto antes junto al Cardenal se alejan paseando.

Se oye un silbido mientras continúa sonando la música extradiegética.

Transición: Por corte

SECUENCIA 2: PATIO COLEGIO. EXTERIOR. DÍA





P3B



P4

P1. P.P. de escorzo de un cura, panorámica hasta P.G. niños.

El sonido del silbato que comenzaba en el último plano de la secuencia anterior se extiende y continúa en este nuevo plano. El cura se gira hacia la izquierda, poniéndose de perfil —entonces vemos su rostro de la nariz al hombro— y nos muestra en su boca el silbato. Lo vuelve a hacer sonar nuevamente. Continúa la melodía extradiegética.

El giro del cura es acompañado por una panorámica de derecha a izquierda siguiendo a un grupo de niños que corren en fila tras un balón, en plano general. A la cabeza de los chavales, más cerca del balón, otro cura. La cámara saca de cuadro, con su movimiento, al cura del silbato para reencuadrar siguiendo al grupo de niños que se unen con otros que esperan el balón, en un plano general hasta detenerse para mostrarnos el patio de un colegio —P1B—. Los chavales corren por una explanada de cemento, a la derecha vemos parte del edificio del colegio y a la izquierda una gran estatua del Cardenal. El patio está cercado por una malla metálica y, al fondo, al otro lado de la misma, unos pequeños llaman a gritos a Guido.

P2. P.P. del niño Guido, en primer término, de espaldas a cámara.

Al fondo, en plano general, hay cinco niños que, de frente a la cámara, llaman su atención: “¡Guido, Guido, vamos a ver a la Saraghina!”.

P3. P.G. picado del niño Guido.

En primer término están la cabeza y la mano levantada de la estatua del Cardenal y, abajo, en plano general, de espaldas, el niño Guido solo sobre el cemento. Mira a un lado y a otro, no hay nadie a su alrededor, y sale corriendo seguido por una panorámica horizontal de izquierda a derecha. Guido anuncia: “¡Ahora voy!”. Después, la panorámica se detiene y Guido sale de cuadro por derecha.

P4. P.G. concreto del grupo de niños.

Guido corre junto con sus amigos. Panorámica de izquierda a derecha. La cámara se para a la vuelta de la esquina para dejar a los niños alejarse a lo largo de la calle y reencuadra subiendo con grúa.

Transición: Por corte

SECUENCIA 3: PLAYA. EXTERIOR. DÍA





P2C



P2D



P2E



P2F



P2G



P3A



P3B



P3C



P3D



P4



P5



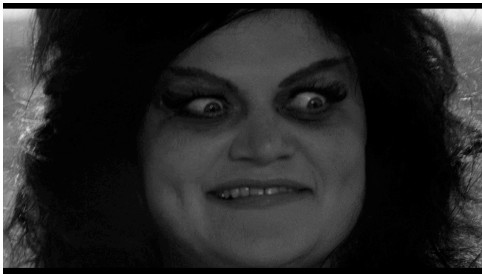
P6



P7A



P7B



P8



P9A



P9B



P10A



P10B



P10C



P11



P12A



P12B



P13



P14A



P14B



P15



P16A



P16B



P16C

P1. G.P.G. de los niños.

Continúa la música extradiegética que une las tres secuencias.

Los pequeños corren de perfil en fila por la playa, de derecha a izquierda, paralelos a la línea del horizonte, siendo acompañados por una panorámica más travelling en idéntica dirección. Guido es el último de la fila. Pasan por delante de una chabola de pescadores destartalada y desocupada, hasta que el primer niño se para —P1B—. Entonces la música desaparece y sube a primer término el fuerte sonido del mar. El niño comienza a llamar a una mujer: “¡Saraghina!”.

P2. P.D. de una ventana más panorámica hasta acabar en P.G. de la Saraghina y el niño.

Una sombra pasa, de derecha a izquierda, a través de un ventanuco muy deteriorado. Panorámica de derecha a izquierda y, al mismo tiempo, zoom de apertura para poder presentarnos, en un plano picado, una nueva casucha, situada en el fondo de un hoyo. La cámara, en lo alto de un montículo de arena, nos descubre la puerta de entrada por la que aparece la mujer, la Saraghina, en P.G., con la cabeza gacha que deja ver únicamente su maraña de pelo negro y un vestido harapiento y oscuro —P2B—. La mujer avanza hacia cámara, subiendo por la arena sin levantar la cabeza hasta alcanzar la altura de la cámara que corrige sobre grúa hacia arriba —P2C—. Después cambia su rumbo hacia la derecha, con el respectivo reencuadre, corrigiendo sutilmente en panorámica de izquierda a derecha, para ofrecérsola de perfil —P2D— y, posteriormente, de espaldas, al girarse esta para ver al niño que entra en cuadro con el movimiento de cámara. Al fondo vemos la playa, inmensa, y alguna otra barraca de pescadores.

El niño queda en el lado derecho del encuadre, abajo; mientras, alzada sobre el montón de arena que la hace enorme, vemos a la Saraghina—P2E—. El pequeño, asustado, le pide que baile la rumba. La mujer, ante la llamada del niño, baja del montículo y camina hacia él, que espera al fondo con una moneda en la mano, frente a cámara, en plano general. La cámara sigue a la Saraghina, corrigiendo con un movimiento vertical en descenso, baja con ella. Cuando la hembra llega junto al pequeño, vuelve a subirse sobre un nuevo montículo de arena más bajo que el anterior —P2F—. Entonces el niño se acerca a la prostituta, le da la moneda y sale corriendo. Sale del plano, dejando a la mujer a la izquierda del encuadre final, en plano general, de espaldas a la cámara. Esta mira a un lado y a otro para comprobar que no haya nadie —P2G—. Comienza a sonar la melodía de una rumba. Es nuevamente una música extradiegética pues no proviene de ningún instrumento ni aparato dentro del relato. Finalmente, tras cerciorarse que no haya testigos, la Saraghina guarda la moneda en su escote y se dirige hacia los niños, saliendo de perfil del cuadro por derecha.

P3. P.G. de situación de los niños que miran a la izquierda.

El trasero de la Saraghina entra en cuadro por la izquierda, tapando más de la mitad del encuadre donde están los amigos de Guido. Solo vemos, en el lado derecho, al fondo, apoyado en la pared de la primera casucha, al niño Guido con su gorro y su capa del uniforme, mirándola asustado. Los demás niños han sido cubiertos por la mujer. Y entonces la Saraghina se vuelve a cámara y la cámara sube en grúa de abajo hacia arriba para presentarla, en un primer plano contrapicado —P3C—. La Saraghina mira a la izquierda y luego a la derecha. Después se gira nuevamente, dándonos la espalda, y avanza hacia los niños. La cámara vuelve a realizar otro movimiento vertical, esta vez de arriba a abajo, para

volver a encuadrar el trasero de la mujer. Esta se aleja caminando hacia la chabola, donde ya no está Guido, ni el resto de los niños —P3D—; y se gira a izquierda, poniéndose de perfil, hasta mostrarnos parte de su cuerpo desde la cintura hasta casi los tobillos. Hay una ventana en el muro de la choza a través de la que se puede ver el mar.

P4. P.M. contrapicado de Saraghina.

La mujer vuelve a mirar a la derecha y luego a la izquierda y, en un rápido movimiento, se descubre los hombros.

P5. P.G. concreto del grupo de niños.

Los seis niños, que se han movido hasta situarse, algunos sentados y otros de pie, a la izquierda de la primera casucha, la observan.

P6. P.M. de Saraghina.

La mujer comienza a mover sus hombros al compás de la música.

P7. P.D. de los muslos y las caderas de la mujer hasta P.P. de la Saraghina.

La cámara sube en grúa de abajo a arriba describiendo todo el cuerpo de la mujer en contrapicado hasta mostrarnos, nuevamente, su rostro en primer plano y al fondo el cielo.

P8. P.P.P. de Saraghina.

P9. P.G. de cuatro de los niños más zoom a P.A.

Entre ellos está Guido, en el medio del encuadre, que destaca porque es el único que lleva gorro y le está grande. Zoom de acercamiento que acaba en un encuadre final de Guido en P.A., de pie, y de otro niño, sentado, en P.P.

P10. P.M. de perfil de la Saraghina.

La mujer mira a la izquierda, a los niños. Comienza a retroceder hacia el mar y la cámara abre plano con su movimiento, en zoom, hasta ofrecernos un P.G. de la misma —P10B—. Ella se mueve bailando hacia la derecha y es acompañada por una panorámica de izquierda a derecha. Después vuelve a la izquierda y la cámara la sigue nuevamente. Tras dar una patada al aire se da la vuelta, mirando hacia el mar. Después vuelve a la derecha y la cámara corrige con ella. De nuevo se gira, esta vez hacia los niños y los llama con un gesto mientras corre hacia la izquierda y se apoya en la pared de la caseta. La cámara se acerca a ella gracias a un nuevo zoom de cierre, hasta ofrecernos un plano medio de la misma, donde abre la boca —P10C—. Al momento se gira para ponerse a bailar contra la pared.

P11. P.G. de los niños.

Los pequeños disfrutan del baile moviéndose y dando palmas.

P12. P.P.P. de la Saraghina.

La mujer se gira y la cámara baja de arriba abajo hasta las caderas de Saraghina que son contorneadas en un rápido movimiento para, después, salir de cuadro por la derecha y dejar, en plano, la ventana de la casucha. Esta gana foco

para mostrarnos el mar, a través de las pajas rotas y caídas que antaño hacían de persiana —P12B—.

P13. P.G. del grupo.

La Saraghina, de perfil, a derecha de cuadro, se acerca al grupo de niños que permanece bailando a la izquierda. La mujer toma a Guido de las manos y comienza a bailar con él. Mientras que los otros niños le empujan animándole.

P14. P.M. contrapicado de Guido y la Saraghina bailando abrazados.

La Saraghina coge a Guido en brazos y lo levanta, acompañado por un movimiento vertical de la cámara, en grúa, hacia arriba.

P15. P.G. de dos curas.

Los religiosos se acercan apresurados a la choza, y al fondo el mar. Zoom de acercamiento a los curas.

P16. P.G. del niño Guido.

El pequeño corre hacia el mar, entra en cuadro, por la izquierda, el cura 1 que corre tras él —P16A—. Guido gira hacia la derecha y el cura 1 gira para atraparlo. La cámara corrige en la misma dirección en panorámica y entra en cuadro el cura 2 por la derecha. Guido acelera y se produce un efecto de cámara rápida: el niño choca con el cura 2 cayendo los dos sobre la arena —P16B—.

La música comienza a bajar hasta desaparecer por completo para volver a escuchar, en primer término, el sonido del mar. El cura 1 cae, también, encima del niño y su compañero. Los dos religiosos se levantan y cogen al niño por los brazos

para avanzar hacia la cámara, que corrige con su movimiento en panorámica vertical de abajo arriba hasta plano medio del cura 2.

Nota: Excluimos las siguientes tres secuencias que, cronológicamente, irían a continuación —en la que se retrata el castigo y escarnio público al que someten los sacerdotes al niño Guido— para seleccionar dos últimas escenas que nos interesan especialmente en nuestro análisis.

SECUENCIA 7: IGLESIA. INTERIOR. DÍA



P1A



P1B



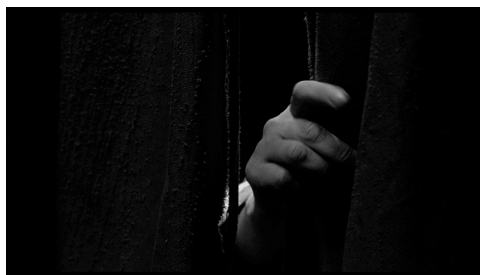
P1C



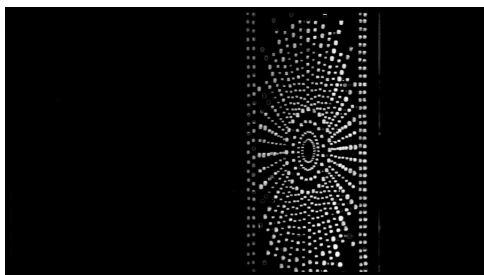
P2A



P2B



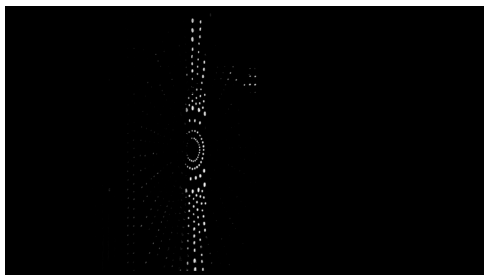
P3A



P3B



P4



P5



P6



P7A



P7B

P1. P.M. de Guido en sombra.

El niño permanece en segundo término, fuera de foco. En primer término vemos los pies de una estatua dañada, a foco. La cámara describe una panorámica horizontal hacia la derecha que acompaña la salida de Guido, que corre tapándose los ojos y saliendo de cuadro por derecha —P1B—; y nos descubre el rostro carcomido de una Virgen gracias a un travelling de acercamiento —P1C—. De fondo, un leve sonido como un silbido, además del ambiente de campanas acompaña la escena.

P2. P.G. de tres confesionarios hasta P.D. del confesionario del medio.

Un travelling se acerca poco a poco, en off se oyen unos pasos.

P3. P.D. de manos del cura.

Las manos tapan la ventanilla del confesionario con la cortina deteriorada —P3A—. Panorámica hacia la derecha que termina encuadrando, en plano

detalle, la celosía del confesionario —P3B—. Oímos en off la voz del cura: “¿Pero no sabes que la Saraghina es el diablo?”.

P4. P.P. del confesor.

El sacerdote, que es una mujer, escucha la voz en off del niño Guido: “No, no lo sabía, no tenía ni idea”.

P5. P.D. de la celosía.

La celosía se cierra, oscureciendo el plano por completo.

P6. P.G. de la iglesia.

Salen, de un lado y del otro del confesionario, Guido y el cura. Este último se dirige al fondo, perdiéndose por un pasillo, mientras Guido avanza, de derecha a izquierda, hacia el primer término, acompañado de una panorámica. Comienza a oírse la música como “leitmotiv” de la Saraghina escuchada ya en las secuencias anteriores. El niño se para a mitad del recorrido, en plano general, y se arrodilla. El pequeño queda en el medio de la imagen componiendo el cuarto vértice de un rombo compuesto por el confesionario, del que acaba de salir, a la derecha; y otros dos confesionarios más, uno al fondo del pasillo; y el otro de perfil sobre la pared izquierda, junto a un montón de velas encendidas en primer término.

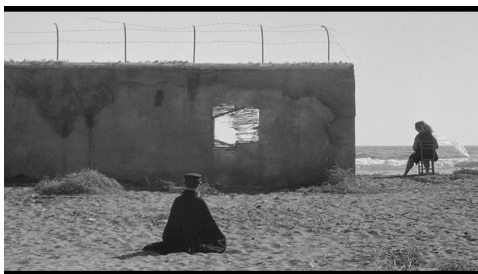
P7. P.P. contrapicado de una estatua de otra Virgen.

La figura, en perfecto estado de conservación, posee una corona de estrellas y está rodeada por varias velas encendidas. La música sube y une la acción con la siguiente secuencia.

SECUENCIA 8: PLAYA. EXTERIOR. DÍA



P1A



P1B



P2A



P2B

P1. P.G de la casa de la Saraghina.

El rostro de la virgen del plano anterior se funde con la casa hundida en su zanja. Es la casa de la Saraghina. La música continúa sonando pero ahora, conjuntamente, con el sonido del mar. Entra en plano, por la izquierda, el niño Guido, y se acerca a la misma para buscar a la mujer —P1A—. Después corre hacia la derecha, acompañado por una panorámica de cámara, y se vuelve a agachar para mirar el otro lado de la casa. Al fondo el mar. La música desaparece. Una voz en off de mujer llama su atención. El niño se gira y camina hacia la derecha secundado por una panorámica izquierda-derecha más travelling de acercamiento. La cámara descubre —al mismo tiempo que Guido— al fondo, cerca de la orilla, sentada sobre una silla, a la Saraghina cantando. A su derecha está la otra casucha donde los niños se pararon la primera vez. Guido se detiene y se sienta, a cierta distancia, al lado derecho del encuadre, mientras la Saraghina

se halla en el lado izquierdo. La mujer deja de cantar, se gira y el chiquillo la saluda con el sombrero —P1B—.

P2. P.G. de la Saraghina hasta P.M.

Se produce un travelling de acercamiento hasta un plano medio de la misma —P2B—. Hay una sábana que parece sujetar la prostituta y que, apoyada en su hombro derecho, se mueve con el viento. La Saraghina saluda a Guido: “¡Ciao!”, y se gira de nuevo hacia el mar.

Se vuelve a oír su voz aunque esta vez con un leve eco.

5.4.2. El análisis fílmico de las secuencias

Antes de proceder al análisis de esta última obra, de manera excepcional, queremos acentuar algunas consideraciones respecto a la metodología que ya hemos determinado con anterioridad, en relación a la idea de que cada plano y cada película en cuestión requieren de un estudio a la medida de sus necesidades, que puede dejarse influenciar por otras teorías y procedimientos de diversa procedencia, pues no existe un método ni puro ni universal. Por tanto, queremos destacar que, en el caso de un largometraje como *Fellini, ocho y medio* tan absolutamente ligado a la biografía felliniana y al estado actual del cineasta, se hace imprescindible que las referencias a la vida y a la experiencia personal del mismo se incorporen de un modo dominante, ya que de otra forma nuestro estudio del relato en cuestión resultaría absolutamente incompleto. Queremos destacar, muy en consonancia con lo que estamos señalando, unas declaraciones del crítico cinematográfico italiano Gianfranco Angelucci:

“Hasta que llegó Fellini, el cine contaba historias. Con Fellini llegó una persona que contaba cosas sobre sí misma.”⁶⁰

SEC.1. JARDÍN. BALNEARIO. EXT/DÍA

Una bella estatua componiendo, desde el lado derecho del cuadro, el plano general, punto de vista de Guido, nos introduce en un paisaje boscoso por el que corretean niños y pasean adultos. Se oye el agradable canto de los pajaritos. Este ambiente tranquilo, de estatuas en actitud serena, se corresponde con el de los jardines del balneario en el pueblo de Chianciano, donde se halla, sometiéndose a una cura, el director de cine Guido Anselmi, el protagonista de *Otto e mezzo*. En esas mismas termas va a encontrarse con el Cardenal, que también descansa en el lugar, y, aprovechando la coincidencia, alentado por su productor, va a reunirse con su Eminencia para tratar de obtener su beneplácito para la historia de su próxima película.

La secuencia empieza con un plano subjetivo de Guido que nos muestra el paisaje por el que se está adentrando el personaje. Y, más allá de lo apacible del lugar y del contacto con la naturaleza como corresponde a un ambiente concebido para el reposo y la sanación física y espiritual, el plano no está creado, precisamente, con la idea de transmitirnos la sensación de calma y armonía.

El espacio permanece cercado por árboles que forjan un decorado que pareciera impenetrable, y, a priori, no descubrimos un camino por el que acceder al mismo, ya que la vegetación crece a sus anchas por el suelo, entre los troncos, que se elevan rectos trazando un sinfín de verticales que resultan rígidas y,

⁶⁰ ROMBONI, Angela, *Le monde magique du souvenir Fellinien*, s.l., Allerton Films, 2004 —*El mundo mágico de Fellini*, reportaje audiovisual—.

ciertamente, asfixiantes. El encuadre nos muestra las copas de los árboles que casi cubren por completo el cielo y que contribuyen a remarcar este lugar cerrado y agobiante. Y esta sensación angustiosa no cesa a medida que se mueve la cámara con el avance de los personajes y descubrimos al fondo unos niños que corretean.



P1

La concepción opresiva de dicho espacio atiende a dos motivos:

El primero se corresponde con el sentimiento de hastío de Guido ante su inminente cita con el alto prelado —en la secuencia anterior, sobre la cama de su amante Carla, Guido ya adelanta su inquietud ante la inminente reunión: “¿Y mañana qué le digo al Cardenal?”—, a quien no sabe qué decir, no solo porque resulta incómodo para el director tener que pasar la criba de la Iglesia católica, misión a la que accede alentado por el productor; sino porque, verdaderamente, no tiene gran material sobre su relato que pueda revelar a su Eminencia y, peor aún, no sabe cómo organizarlo narrativamente. Se encuentra en un angustioso bloqueo creativo ante el rodaje de su próxima película de la que posee algunos

esbozos en su cabeza pero que aún no ha desarrollado por completo ni mentalmente ni sobre el papel⁶¹.

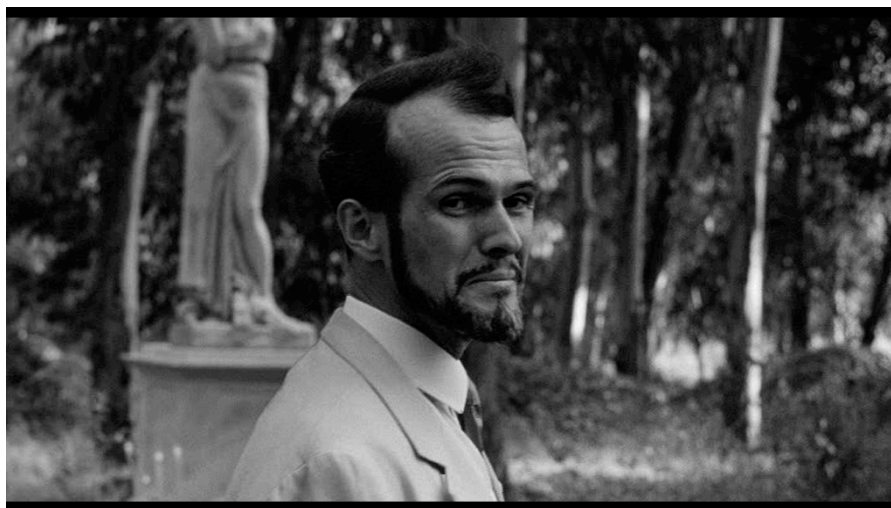
En segundo lugar, Fellini ha elegido presentarnos a su Príncipe de la Iglesia en las entrañas de un bosque por el carácter intransitable que este posee en la cultura occidental, un lugar profundo y misterioso, que simboliza la propia condición de inaccesibilidad del Cardenal, su concepción de “figura mística” —como lo define un productor en la película— que resulta —y así lo pretende evidenciar el realizador riminés—, a todas luces, casi un ser divino.

Para llegar hasta su Eminencia, Guido no sólo tiene que atravesar el bosque, sino que debe enfrentarse/entrevistarse con los “caballeros” de este Príncipe celestial: primero con su secretario y posteriormente con un religioso de su círculo cercano, como si se tratase de las diferentes pruebas que el héroe ha de superar para alcanzar el vellocino dorado en su aventura mitológica.

Sobre el plano 1 del paisaje arbolado oímos una voz en off que informa que ha leído una hoja sobre el guion y critica la ausencia de verosimilitud del mismo. Es el secretario del Cardenal. Resulta relevante que la Iglesia no solo juzgue cuestiones morales sino que se aventure a opinar de asuntos puramente cinematográficos, destacando así su prepotencia no solo por tratar de enseñar sobre narrativa y coherencia fílmica a un cineasta maduro sino porque, además, el razonamiento que plantea creemos que es totalmente erróneo. Afirma que es imposible que el protagonista de Guido conozca a un príncipe de la Iglesia

⁶¹ El propio Fellini se enfrentó a una crisis creativa durante, precisamente, la preparación de *Otto e mezzo*. En una ocasión, estuvo a punto de renunciar a la película —tal y como hará, en la misma, su protagonista Guido Anselmi— pero un encuentro con sus técnicos, que habían hecho un descanso para celebrar el cumpleaños de uno de ellos, y aprovecharon para brindar por el filme, hizo que Fellini no se viera capaz de acabar con el proyecto y decepcionarles.

durante un baño de barro ya que “un alto prelado tienen una cabina reservada”. Es decir, se acoge a planteamientos realistas para determinar la verdad de un texto fílmico y, curiosamente, dicho discurso, tal y como hemos señalado con anterioridad, será uno de los objetivos de nuestro estudio, pero, en este caso, con la intención de comprobar lo desafortunado del mismo. Guido, por su parte, trata de hacerle ver a su interlocutor que dicho momento no se debe a “un encuentro convencional” en clara alusión a una reconstrucción fílmica según unas pautas personales que se alejan de planteamientos naturalistas.



P2

Federico Fellini nos presenta al protagonista del largometraje en un primer plano de espaldas y con la cabeza agachada —P3—. No le vemos el rostro, pues Guido está escuchando, con estoico aguante, los veredictos del secretario sobre su película⁶². Y este hecho, dado el rango del hombre y su nula relación con el medio cinematográfico, resulta incómodo y fastidioso para un director que, además, está nervioso ante su reunión con el alto prelado que tendrá lugar pocos segundos después.

Existen algunas notables diferencias entre el primer plano del secretario —P2—, de perfil, mirando hacia la derecha a Guido y favoreciendo así a cámara, en actitud segura y altiva; y el primer plano de Guido —P3—, donde el protagonista se nos presenta de espaldas y mirando hacia el suelo, quitándose y volviéndose a poner el sombrero cuando responde al secretario, disposición que nos transmite la situación embarazosa e intranquila del personaje.



P3

Se acerca a ellos un sacerdote —P4A—. No conocemos el rango que ocupa pero, al encontrarse en el balneario y ser el encargado de presentar a Guido al Cardenal, podemos deducir que es un hombre de confianza de su Eminencia. Guido cuenta en off que su protagonista ha recibido una educación católica. Dicho apunte es toda una declaración de intenciones y resultará fundamental para las secuencias que vamos a analizar a continuación, pues identifica a Guido con su personaje y a estos dos con el propio Fellini. Antes de acabar su narración, el director enmudece ante la llegada del sacerdote, en señal de respeto.

El plano que el realizador riminés ha elegido para presentarnos al religioso resulta sencillo y sin embargo absolutamente preciso por una ejecución

efectiva y limpia que refleja el oficio de un realizador experto. A lo lejos, en plano general, el sacerdote camina hacia cámara mientras esta se acerca en travelling al mismo tiempo. Al fondo una pareja pasea relajadamente, absolutamente integrada con el ambiente. Cuando el religioso llega a primer término, la cámara ha corregido para mostrárnoslo en primer plano con las frondosas copas de los árboles como fondo. En el instante en que el personaje se para frente a Guido y saluda amable, entra en cuadro el secretario, que, enseguida, le presenta al director con pleitesía, dejando latente la jerarquía de la Iglesia.



P4B

Guido, en primer plano —P5—, nos deja ver, por primera vez en esta secuencia, su rostro, aunque saluda serio y apocado al clérigo, sin demasiado énfasis. Es obvio que para un cineasta no resulta fácil tener que pasar una censura, sentir su obra juzgada por un estamento que nada tiene que ver con el cine, un estamento que, por otro lado, tanto impresiona al realizador. El religioso le pregunta si es el director de la película y Guido se lo confirma con una modesta sonrisa.

Entonces reanudan la marcha y se retoma en montaje el plano 4 donde vemos caminar al sacerdote seguido por el travelling y ocupando el lugar que hasta entonces había sido el del secretario laico —P6—. Este, por su parte, asume que su autoridad ha sido traspasada al recién llegado, con mayor categoría dentro del estamento religioso, y camina, así, por detrás del clérigo para colocarse junto a Guido, delante del mismo, franqueándolo y, posiblemente, incomodándolo más si cabe —P7—. Deja que hablen solos, que el sacerdote lleve ahora las riendas de la conversación, aunque seguirá pendiente de la misma, apoyando complaciente cada frase de su superior.



P7

Como era de esperar, el recién llegado también dará su opinión sobre la narración, aunque de un modo menos directo que el secretario pues resulta más prudente y sabio. Así, el clérigo pregunta al cineasta si su película es de argumento religioso. El plano 7 de esta secuencia es un primer plano amplio de Guido quien es seguido por la cámara sobre travelling desde atrás, pero ya no le vemos por completo de espaldas sino que el personaje se gira a izquierda, al sacerdote, favoreciendo que veamos su perfil. Guido, a pesar de estar nervioso, se siente algo más cómodo con el religioso, ya que este se muestra más suave y

paternal que el rígido secretario. Así, el director le ofrece una extraña explicación. Vuelve a contar que su personaje ha sido educado en el catolicismo y que “posee ciertos complejos y necesidades no reprimidas”. Añade después que el Príncipe de la Iglesia conoce una verdad que su personaje no puede aceptar.

Ante estas palabras que hablan de la pérdida de la fe y resultan un tanto revolucionarias para el seno de la Iglesia, Fellini nos ofrece, nuevamente, el primer plano del sacerdote, notablemente más cerrado que el encuadre de Guido, para que reparemos en su reacción ante las palabras del realizador —P8—. Este mira a Guido con asombro, no parece gustarle lo que acaba de oír. Así, guardándose su opinión, se quita las gafas y comienza a limpiarlas.

El cineasta continúa narrando en off a propósito de la relación de su protagonista con el Cardenal de su filme: “Pero le fascina y busca el contacto, la ayuda y, quizá, una revelación”. El sacerdote vuelve a girarse, en absoluto satisfecho con las palabras del realizador. En un intento de ser cortés nombra un episodio de la Biblia: “Saúl va a Damasco”. Lo dice con una sonrisa que usa para suavizar lo que va a decir a continuación. El secretario también sonríe en un primer plano solo del mismo, para que reparemos en su reacción ante las palabras del realizador —P9—, después mira a Guido. Fellini quiere que notemos como subscribe el gesto de su jefe, como trata de agradarle. Anselmi, por su parte, presionado por las miradas de ambos e intuyendo que ha sido demasiado explícito en su narración, se disculpa desde el fuera de campo.

Entonces, retomando nuevamente el primer plano del clérigo —P10—, vemos que este habla de la dificultad de tratar en el cine el tema del amor profano y el amor sagrado. Para ellos el Séptimo Arte no es el medio más adecuado para

desarrollar cuestiones religiosas y morales. Desde un nuevo primer plano —P11—, su secretario, realiza, nuevamente adulator, un gesto de aprobación de sus palabras.

Guido continúa en el espacio fuera de campo, escuchando las soporíferas críticas que de la temática elegida para su largometraje hacen sus acompañantes. Se muestra pasivo y el respeto extremo con el que considera ha de tratar a los miembros de la Iglesia le impide responder. Pero este distanciamiento del protagonista va más allá del dificultoso encuentro con la clase clerical, pues el personaje de Mastroianni se muestra desgano, incluso, ante su propia película. De hecho esta no tendrá un final prometedor, ya que Fellini hará al final del relato que asistamos al fracaso de Guido, haciéndose efectiva su incapacidad de crear al suspender el rodaje del filme. Asistiremos, así, a como el equipo recoge los decorados contruidos, en las últimas secuencias de *Otto e mezzo*.

A través de un plano general —P12—, que vuelve a reflejar el punto de vista de Guido, vemos que se van acercando a un grupo de personas. Hay un médico y un clérigo que se apartan del grupo paseando hacia la izquierda y dos monjas/enfermeras que atienden a otro religioso que está sentado sobre una silla, en el centro del plano, es el Cardenal. La puesta en escena configurada para su presentación es sumamente rica y eficaz, todo está dispuesto para hacerle destacar de forma sutil. El grupo está sobre un teatro al final de una pequeña escalinata. El Cardenal se encuentra, como no puede ser de otro modo, dada su concepción de “ser superior”, en lo alto de un escenario clásico, rodeado de columnas que ultiman ese ambiente espiritual que su figura representa. En off, escuchamos la voz del sacerdote que, junto a Guido, afirma la enorme responsabilidad que tiene el cine para tratar temas sacros. Por fin Guido está a

punto de encontrarse con su Eminencia y, este, visto en la distancia, permanece flanqueado por sus protectores, primero oculto tras ellos, y poco a poco descubierto a medida que estos se van apartando del anciano y el travelling se va acercando hacia él.



P12A



P12B

Fellini le dedica al sacerdote un último primer plano —P13—, mientras sube las escaleras que conducen al respetable anciano, donde el religioso justifica el papel de la Iglesia como censora moral: “usted puede educar o corromper a millones de almas”. Así, levanta la mano para presentar con solemnidad a su Eminencia.

Reparamos en el Cardenal, todavía mostrado desde el punto de vista de Guido. Para acceder al mismo hay que subir por las escaleras hasta el pedestal donde se encuentra. Evidentemente, le concede así Fellini la posición que ocupa en la sociedad, en lo alto de la misma —P14—. El travelling se acerca a él hasta un plano medio, hay un silencio que ejerce el grupo como señal de reverencia y sacra devoción. El alto prelado se encuentra con la cabeza inclinada, dormido sobre su silla. Se oye el agradable sonido del agua de una fuente o un arroyo cercano, así como el cantar de unos pájaros, que nos introducen en el estado de calma y paz que transmite el purpurado, el cual es despertado por el sacerdote que les presenta.



P14

El ilustre octogenario es, pues, presentado alzado, quieto y dormitando, como una estatua sagrada que despierta con la llamada de los necesitados, una figura ante la que hallar respuestas. Y la inaccesibilidad del mismo refuerza su idea de imagen espiritual y sumamente relevante para un hombre, Guido, que, como su protagonista y el propio Federico, ha recibido una férrea educación religiosa que influye de modo relevante en su concepción y valores. Más allá de la incomodidad de la situación, el Cardenal le inspira al personaje de Mastroianni,

en un primer momento, una absoluta fascinación que quedará reflejada en la posterior veneración que Guido le rendirá, mostrándose ante él, tímido, callado, intimidado. Y dicha veneración está profundamente ligada a su educación católica⁶³ que cala en el cineasta adulto de manera inconsciente e inevitable, a pesar de las contradicciones que siente y de su necesidad de ruptura.

En un plano general de situación —P15— Guido se acerca, toma la mano de su Eminencia y la besa arrodillándose. Su reverencia, su manera de dirigirse al Príncipe de la Iglesia, su nerviosismo, aportan información para intuir que su alteración va más allá de la mera anécdota, de un trámite incómodo que ha de superar. Verdaderamente le venera y, en cierto modo, espera encontrar en él alguna señal que le ayude a dar sentido a su vida, ya que su bloqueo creativo va más allá de una crisis de ideas y se extiende a su propia vida personal e, incluso, a un problema de fe religiosa —conflictos ligados a la propia experiencia de Fellini a quien va unido biográficamente el protagonista de este relato, resultando Guido el alter ego del realizador riminés—.

Atendamos a las palabras que sobre el tema que nos ocupa expresó Deena Boyer, amiga del cineasta, quien vivió muy de cerca el rodaje del filme *Otto e mezzo*:

“En realidad, parece que Guido quiere buscar, él mismo cerca del Cardenal, la respuesta a las preguntas que lo tienen angustiado, tal vez con el pretexto de saber cómo el Cardenal de su film podría contestar a su protagonista. El Cardenal acepta escucharlo, pero antes le pregunta si está

⁶³ Posteriormente en el largometraje se dará un nuevo encuentro entre Guido y el Cardenal, en un tiempo imaginario, esta vez dentro de las termas, donde Guido le confesará: “*Eminenza, lo non sono felice*” —“*Eminencia, yo no soy feliz*”—, buscando en él la respuesta a sus temores y a sus dudas, como una guía que le marque el camino de la felicidad.

casado, y luego si tiene hijos. Después, en el momento en que Guido busca las palabras para hablarle realmente, la atención del Cardenal ha sido atraída por el canto de un pájaro. Ya no pertenece al mundo de sufrimiento y dolor en que viven los hombres.”⁶⁴

El sacerdote se queda un metro por detrás de Guido, parado, en señal de deferencia y discreción, como anteriormente lo había hecho el secretario a su llegada. Hay una silla vacía junto al excelso anciano dispuesta para Guido, pues lo esperan, y es al Cardenal a quien le corresponde juzgar el guion y dar el veredicto final sobre la naturaleza de la moral del relato. Si atendemos al guion original que la periodista italiana Camilla Cederna publicó en 1963⁶⁵ junto con sus anotaciones sobre la película, podemos comprobar que la reunión entre Guido y el Cardenal en torno a la historia del primero, no estaba prevista originalmente, y este dato dota de gran relevancia a dicha escena ya que es fruto de una reflexión posterior.

Existe en Guido una notable fascinación hacia esta figura mística, de la que deja constancia el borrador de Cederna, en el mismo —y esto también sucede en el filme— Guido contempla al Cardenal siempre desde la distancia, con embeleso y respeto, lo cual nos hace reforzar la importancia que tiene para Guido, y no solo a nivel profesional, la cita con el Príncipe de la Iglesia:

⁶⁴ BOYER, Deena, *Les 200 Jours de 8 ½*, s.l., 1963 —*200 días con Fellini*, trad. español Agusti Bartra, México D.C., Ediciones Era, 1965, p.85—.

⁶⁵ CEDERNA, Camila, ob. cit., p.162.

“En una mesa, en el vastísimo comedor del hotel termal, está sentado el Cardenal con su joven secretario. Guido, que está sentado en otra mesa, más bien apartado, le mira como hipnotizado.”⁶⁶



P16

Su Eminencia le invita a acomodarse y, así, Guido se sienta y el realizador nos muestra al mismo en un primer plano —P16—, que nos ofrece una imagen en la que contemplamos al cineasta contra el muro del teatro, con los hombros caídos, que evidencian, aún más, la posición desubicada e impresionada del director de cine al enfrentar sus ideas con tal ilustre representante de la Iglesia católica. Lo primero que hace es disculparse con él por molestarle y, a continuación, le desvela la insistencia del productor para que su encuentro tuviera lugar. Entendemos que al encontrarse el Cardenal también en el balneario, el productor, poderoso, ha conseguido que ambos se citen y poder así contar con la aprobación del anciano para sacar adelante el largometraje, además de su asesoramiento en lo que tiene que ver con los encuentros entre el protagonista de la historia de Guido y un alto prelado de la Iglesia. Igualmente,

⁶⁶ CEDERNA, Camila, ob. cit., p.162.

Guido está nervioso y plantea una justificación antes siquiera de que el religioso hable.

El Cardenal, en un primer plano —P17—, le escucha con la cabeza inclinada, después le mira por encima de sus gafas, superior. Decide interrumpirle, pues no parece importarle lo que le narra Guido, y quiere saber si es un hombre de bien, por tanto le pregunta si está casado, a lo que Guido le responde que sí. Después el Cardenal quiere saber si tiene hijos y Guido duda —pues un matrimonio sin hijos podría estar no muy bien visto por la Iglesia— pero finalmente le dice que no. El religioso le pregunta por su edad. Interrumpe el sonido de un pájaro. Se hace el silencio.



P17

Federico Fellini nos vuelve a ofrecer un plano general de ambos, frontal —P19—, sentados a un lado y a otro de una mesa. Tras ellos, el bosque se hace de nuevo presente. Podemos observar en la captura de la imagen de este plano general la actitud dócil y apagada de un Guido que continúa con los hombros caídos, sosteniendo nervioso el sombrero entre las manos y con las rodillas

pegadas y las piernas separadas y torcidas, en un gesto un tanto peculiar, que nos recuerda al de un payaso⁶⁷.



P19

El Cardenal levanta la mano y señala al cielo al lugar de donde procede el sonido. Le explica a Guido la leyenda del origen nominativo del pájaro, cuya especie atiende al nombre de Diomedeo, ya que, tras la muerte de Diomedes, dichos pájaros le silbaron un canto fúnebre acompañando el ataúd a la tumba. Guido parece descolocado, no entiende muy bien por qué le cuenta esto y, desde luego, lo que está aconteciendo en ese momento no se acerca a la clarificadora revelación que esperaba obtener del prelado. El anciano añade que parece que el pájaro esté llorando.

Entonces Guido, viéndose en el compromiso de reaccionar, levanta, con un gesto de extrañamiento, la mirada hacia el cielo en un primer plano —P21— y finge sentir el llanto del ave. Es un momento un tanto peculiar, casi grotesco. Así, se nos ofrece otro primer plano contrapicado —P22— del médico y del otro religioso quienes también se han parado para mirar el cielo, demostrando

⁶⁷ Fellini veía, como a Cabiria, a Guido como un clown, el perfecto protagonista para una tragicomedia, ya que para él *Ocho y medio* era una película cómica y dramática al mismo tiempo.

excesiva consideración por cada una de las palabras que dice el “santísimo” señor, aunque no tengan el menor sentido o resulten inoportunas. Al fondo, el bosque y, por el mismo, una mujer de negro baja entre la maleza.

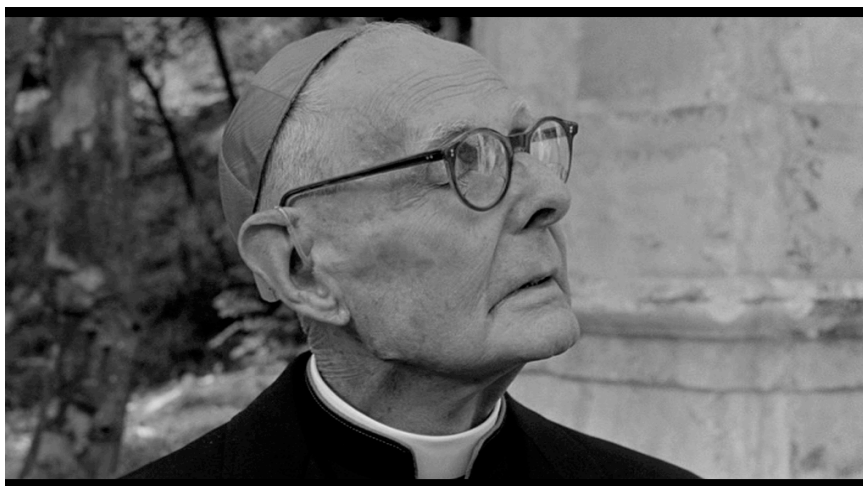


P23

En un nuevo plano general del grupo —P23—, haciendo aún más absurda la situación, vemos que todos los personajes contemplan el cielo, quietos, sin hacer ruido. En un extremo del encuadre, el médico y el religioso; en el otro, en el lado derecho, el secretario y el primer sacerdote; y, al fondo, más o menos en el medio del plano, Guido y el Cardenal sentados. Todos miran hacia arriba. La escena vuelve a reflejar, como hemos visto en *Las noches de Cabiria*, el especial sentido del humor del cineasta que nos ocupa: la ironía felliniana. Todos dirigen su mirada al cielo en silencio durante largo tiempo, fingiendo fascinación por el simple canto de un pájaro. Muestran un interés desmedido a los desvaríos de un anciano cansado que, paradójicamente, es fundamental para la sociedad italiana de la época, como sabia e iluminada.

Finamente, Guido baja la vista y mira a un lado y a otro, contemplando como los hombres que le rodean no apartan su mirada del “extraño” punto de

interés. La escena resulta ridícula y así es como se siente el director que no sabe qué hacer. En primer término auditivo, el animoso cantar del pájaro. Y, como no podía ser de otro modo, la comedia crece, y el montaje nos ofrece un primer plano del purpurado dormido —P24—. Este es descubierto por Guido, quien asume como mejor puede la situación. El mandatario sacro es, en realidad, un anciano extenuado y frágil cuyo estado le aleja de la lucidez que esperaba descubrir el cineasta Anselmi. Y mientras duerme, sus acólitos continúan mirando al cielo en una posición que, posiblemente, pueda durar largo tiempo, hasta que el Cardenal despierte y diga algo nuevo.



P24

Y es entonces, mientras que el prelado dormita y el resto observa el cielo, cuando nuestro protagonista encontrará, en la vía del recuerdo, la fuga perfecta. Así, al mirar hacia atrás y descubrir a la mujer que baja por el bosque, esta le valdrá de inspiración para rememorar la figura de la Saraghina. Y esta evocación no será gratuita y estará íntimamente ligada con esta primera secuencia que nos ocupa, con el poder de la Iglesia en la sociedad y con la educación italiana de la época, como uno de los temas centrales del fragmento y del filme.

La melodía compuesta por Nino Rota, melancólica, presenta a la mujer del fondo relacionándola con la imagen de la prostituta que conoceremos posteriormente y, lo que es más interesante, nos introduce en el interior de Guido, en el recuerdo de su infancia. Es la melodía “leitmotiv” que anuncia al personaje de la Saraghina de la playa de Fano —lugar donde la conoció Guido/Fellini—, a quien el director evoca y cuya melodía se repetirá en cada aparición de la señora.



P26

La mujer baja por un camino algo empinado, mirando al suelo para no caerse y subiéndose la falda para no tropezar. Es un plano general concreto de la misma quien, mientras se acerca —P26—, deja al descubierto sus fornidas piernas desnudas que cobran protagonismo cuando la cámara realiza una panorámica vertical hacia abajo, sacando de cuadro su busto. Estas piernas, como veremos después, se identificarán directamente con las de la Saraghina y será esta visión, por tanto, el origen del recuerdo. Después la cámara vuelve a subir para nuevamente mostrarnos su rostro —como si Guido la intentara reconocer— ya que es el punto de vista del director protagonista. Este, girado hacia la mujer,

se quita las gafas para verla mejor —P27— y después entorna los ojos para dejarse llevar por su memoria.

Así, mediante el sonido de un silbato, que se convierte en una transición sonora, pasamos al tiempo imaginario, al tiempo del recuerdo de la infancia del cineasta, que se desarrollará en una nueva secuencia. Acompañados, además, por la comentada melodía musical, todo constituido en forma de transición sonora.

Debemos subrayar, por otro lado, la cuidada fotografía en blanco y negro, contrastada y estilizada, que destaca en el filme que nos ocupa.

SEC. 2. PATIO COLEGIO. EXTERIOR/ DÍA⁶⁸

Por corte, Fellini nos transporta a la infancia de Guido —que, como destacaremos después, es la suya propia—. La unión entre ambas secuencias se produce a través del pitido que comenzaba en off en la secuencia anterior y que en esta identificamos proveniente del silbato en la boca del cura que está en primer término, en el lado derecho del encuadre, quien al volverse hacia la izquierda y darnos el perfil, nos muestra el instrumento musical. Comienza una panorámica de derecha a izquierda que se apoya de inicio en el movimiento del sacerdote y que continúa siguiendo a una fila de niños, encabezada por otro religioso, que corre tras un balón. Recalamos, nuevamente, la planificación elaborada y diseñada al milímetro, donde los movimientos de cámara se apoyan en los de los personajes resultando una realización limpia y transparente.

⁶⁸ Esta secuencia se rodó, como parte de los exteriores de *I vitelloni*, en la ciudad de Viterbo, una de las localidades preferidas por Piero Gherardi por sus decorados naturales.

La cámara nos presenta el patio donde los niños juegan al fútbol junto a otros sacerdotes. En el encuadre final, una vez terminada la panorámica —P1B—, vemos, a la derecha, el edificio donde se imparten las clases y, a la izquierda, una gran estatua de un cardenal con la mano alzada, que hace, por contraposición, más pequeños a los chiquillos que juegan debajo de la misma, uniformados de negro, como si fueran hormiguitas. Al fondo, el muro del recinto, tras el que vemos a un grupo de cinco niños. Suenan las voces de los pequeños que gritan: “¡Guido! ¡Guido! ¡Vamos a ver a la Saraghina!”. Surge, pues, el nombre de la mujer que será el centro temático del fragmento de las secuencias seleccionadas, introduciéndola en la trama, adelantando, de un modo sugestivo, su imagen, no solo al espectador, sino también, al pequeño protagonista.

Fellini nos muestra, en un plano ligeramente contrapicado —P2—, al niño Guido, de espaldas, ocupando el centro del encuadre y mirando hacia arriba, al fondo, donde se encuentran sus amigos, por los que está siendo tentado. La identificación del cineasta con el niño nos advierte de hallarnos ante una recreación de la infancia del mismo. De fondo suena la melodía de Nino Rota que nos transporta a la evocación de la niñez y ayuda a relacionar al niño Guido con el Guido adulto.

En un nuevo plano, picado —P3—, vemos al niño Guido de pie sobre el cemento vacío, ya que el resto de chavales, ya ha regresado a las clases. El pequeño está enmarcado por la gran cabeza con mitra y el brazo anunciador y dominante de la estatua del cardenal que preside el patio del colegio, y que, de alguna forma, relaciona al niño con la Iglesia, con su asilo, pero también con su autoridad y su represión. Es un plano picado que coloca al pequeño contra el suelo árido lo que, junto al “abrazo” que le procesa la estatua situada en primer

término, nos transmite un carácter asfixiante. Guido mira a un lado y a otro pues piensa escaparse y no quiere que nadie lo vea. Finalmente sale corriendo avisando a sus amigos, mientras es seguido en panorámica sacando de cuadro la estatua opresora, siendo, así, “liberado” .



P3

Es probable que esta imagen sea constituida por Fellini como la metáfora de una infancia cohibida por una fuerte educación católica —algo que siempre manifestó el director en relación a su propia vida—. La naturaleza de un niño es, precisamente, saltarse las prohibiciones, actitud, por otro lado, inherente al ser humano; y esto es lo que va a hacer el pequeño por un rato: liberarse de la influencia y contención religiosa y salir a descubrir el mundo. Esta idea ya ha sido apuntada por Guido, en la secuencia anteriormente analizada, donde cuenta al secretario que su personaje es un hombre que ha recibido una férrea educación cristiana, pues no solo el protagonista del personaje interpretado por Mastroianni ha quedado marcado transversalmente por esta autoridad, sino también el propio Guido y, lo que hace aún más interesante a este relato, el cineasta que nos ocupa, Federico Fellini. Resulta una interesante unión de tres figuras —Fellini, Guido y el personaje creado por Guido— en torno a lo autobiográfico y al metalenguaje.

Y Guido, una vez fuera del recinto del colegio, en un plano general —P4— corre por la calle junto a sus amigos con su extraño uniforme de capa y sombrero, tan grande que la arrastra y le tapa los ojos. Alguno de los niños también lleva capa, pero una capa más tosca como hecha de algún retal por ellos mismo. La capa y el sombrero del chico es de adulto, como si el director, nuevamente mediante la metáfora, nos quisiera decir que el Guido adulto ha encogido para trasladarse a su infancia⁶⁹.

SEC.3. PLAYA. EXT/DÍA.

El grupo de niños corre por la orilla del mar en paralelo al horizonte, en un gran plano general —P1—. Los pequeños son seguidos en panorámica de derecha a izquierda. Si atendemos al encuadre elegido, vemos que el espacio delimitado por la línea del horizonte es una sexta parte del cuadro siendo el cielo el gran protagonista del plano bajo el que corren los niños volviendo a la intención de minimizarlos y, al mismo tiempo, con el deseo de agrandar a la Saraghina, a la que veremos pocos segundos después. Esta intención tendrá gran sentido y será un recurso habitual en el cine del realizador.

El niño Guido se queda atrás, rezagado, pues ya manifiesta un cierto temor. Los demás le llaman. Mientras, el primero, el más mayor y quien resulta más decidido, pasa por delante de una casucha, un viejo almacén de barcas y utensilios de pescadores, que se encuentra muy deteriorada. En una de estas casas, duerme el ser que atiende al nombre de Saraghina, como una bestia bruta, en unas condiciones deplorables. El primer chico se para y grita su nombre:

⁶⁹ Recordemos que en el sueño del protagonista en el que este se reencuentra con su padre fallecido, el Guido adulto es vestido por su madre con la misma capa y sombrero negros de uniforme de colegio que ahora lleva el Guido niño.

“¡Saraghina, Saraghina!”, dirigiendo su mirada al espacio en off, donde reside la misteriosa criatura. La música cesa y este silencio, solo roto por el fuerte sonido de la marejada que cobra relevancia sonora, anuncia —como ya sucedió de igual manera con el anciano Cardenal— a la mujer, objeto del interés de los pequeños.



P1

Tras oír su nombre, el realizador nos ofrece un plano detalle —P2A— de otra de las chozas de marineros, es un ventanuco sin cristal, sucio y carcomido como el resto del habitáculo, como la otra casucha que hemos visto anteriormente. Una sombra pasa, cual fantasma, lenta a través de la ventana, y la cámara retrocede en zoom y corrige a la derecha para mostrarnos la puerta. Y de la misma, en plano general, emerge la Saraghina, como un dragón —como la solía llamar Fellini— saliendo de su guarida, aferrándose a las paredes exteriores para poder surgir, con la cabeza gacha cubierta por su enorme cabellera negra, sucia y enmarañada —P2B—. De fondo, acompañando esta visión, el fuerte sonido del mar, de la naturaleza, como el rugido de una fiera.

Fellini retrasa, a propósito, como ya lo hizo con Cabiria, la presentación de su rostro porque, en este caso, antes de darle una identidad a la mujer, quiere que

destacar su monumental figura, describírnosla como un monstruo, como ser antinatural que atrae y asusta, de igual modo, a los pequeños. Tras salir de su cueva, en sombra, la Saraghina avanza hacia la cámara, desde su agujero, subiendo por la pequeña duna. Aparece mostrándonos un cuerpo enorme, rollizo, envuelto en harapos. Y una vez en la cima, enfrentada a la luz del sol, se dirige hacia la derecha del cuadro, acompañada por la cámara, girando su rostro, impidiéndonos que conozcamos su cara —P2D—. Y continúa caminando por la arena hasta encontrarse con el primer niño, que desde abajo, parece más pequeño de lo que ya es, en comparación con la mujer. Al fondo, la playa vacía y algunas otras barracas se dejan ver en el horizonte así como algunos postes de luz. Es un encuadre en el que tenemos a la prostituta, de perfil, en jarras, poderosa, alzada sobre la duna mirando al muchacho, situado abajo, pequeño. Sus enormes pechos resultan inmensos en comparación con el tamaño del chiquillo —P2E—.



P2E

El chico le pide que baile la rumba y entonces es cuando la colosal hembra baja hacia él y este le acerca una moneda, no sin cierto miedo pues le asusta considerablemente. La cámara baja con ella porque Fellini busca que al situarse

en la arena destaque nuevamente la altura de la mujer frente a la del chico, gigantesca la de la primera ya que, además de su gran estatura natural en comparación con la del pequeño, Fellini la hace subirse a otro pequeño montículo de arena, lo que la agiganta todavía más —P2F—. Es la manipulación felliniana, el recurrir a los artificios que le ofrece la puesta en escena para su propósito de constituir a la Saraghina como un ser titánico, erótico y aterrador.



P2F

El niño sale de cuadro, muerto de miedo por el acercamiento con “la bestia”; pero el director utiliza, además, esta salida para dejar sola a la prostituta y contemplar, así, a la protagonista del espectáculo que se va a llevar a cabo a continuación. Toda la atención, tanto la de los niños desde el espacio en off como la del espectador cinematográfico, está puesta en ella como lo estaba en Cabiria cuando realizaba la “representación chaplinesca” ante sus salvadores. Y empieza a sonar la música de la rumba que anuncia el comienzo del espectáculo, una música extradiegética, antinatural, verosímil en el plano del recuerdo, de la ensoñación en la que nos hallamos; que subirá a primer término convirtiéndose en la protagonista del plano sonoro. Y la Saraghina se cerciora de que nadie la

vea, después, se guarda la moneda en el escote y se dirige al fuera de cuadro, para comenzar el baile —P2G—.



P3B

Fellini nos ofrece un plano general de los niños —P3— que son tapados inmediatamente por el colosal trasero de la mujer, resultando en negro más de la mitad del cuadro. En la parte libre, a la derecha, Guido la contempla con el temor a lo desconocido, con sus ropas grandes, de adulto, que lo hacen más ridículo en comparación con la “retaguardia” de la hembra. Y, al excluir al resto en este encuadre, el relato singulariza al personaje del chiquillo protagonista, diferenciándolo del grupo, pues es el introductor del recuerdo, y la situación colectiva se vuelve personal, para enfrentar al pequeño a la mujer, al pecado que tanto le reprocharán posteriormente los sacerdotes. Que la Saraghina sea tan grandiosa es debido a que Guido director está rememorando a la prostituta tal como la veía a través de sus ojos de niño.

Nuevamente, vuelve a incidir el cineasta en los grandiosos atributos de la Saraghina, atributos sexuales, por comparación con el diminuto tamaño de los menores. Y, entonces, llega la presentación de su rostro. La cámara sube sobre

grúa al mismo tiempo que Saraghina se gira a cámara mientras se cerciora de que verdaderamente no haya nadie en la playa. Y se nos muestra su rostro en un primer plano contrapicado —P3C—, ángulo con respecto al objetivo que la hace aún más titánica. Es un rostro bello, atractivo, y al mismo tiempo aterrador y misterioso, maquillado en negro, con oscuros ojos y con largas cejas interminables. Subyace aquí la dualidad en la concepción de la Saraghina expresada en la ambivalencia belleza/monstruosidad, atracción/miedo.



P3C

La prostituta vuelve a darse la vuelta y Fellini insiste en mostrar su trasero y sus nalgas, haciendo bajar la cámara de nuevo mientras ella se aleja del objetivo para reconocer la escena en la que bailará, incidiendo en la sensualidad de sus formas. Una vez segura de que no hay nadie, comienza su baile. Y la hembra descubre sus hombros con picardía, en un plano medio que continúa contrapicado —P4— exaltando, una vez más, la magnitud de su presencia para los chiquillos. Y mira hacia abajo, hacia el lugar desde el que la observan los muchachos. A continuación el relato nos muestra un plano general de los chicos —P5—, tres sentados y otros tres atrás, de pie. Observan atentos, todavía amedrentados. Guido ocupa el medio del cuadro y destaca por su uniforme

impoluto, pero aún no se atreve a mirar a la mujer y, tímido, mira al suelo, con las manos apretadas.

Y un nuevo primer plano —P6— nos ofrece a la Saraghina sonriendo, abre, entonces, sus ojos exageradamente y, después, su boca, plagada de dientes diminutos, donde es imposible eludir la relación con las bestias de las leyendas mitológicas que vivían en cuevas y devoraban con sus fauces a los humanos que osaban despertarlas. Y es que la prostituta podría tener mucho que ver con las sirenas mitológicas, aquellos seres monstruosos que atraían a los navegantes con sus bellos cantares para acabar engulléndolos. Pero esta vez, el director coloca la cámara aproximadamente a la altura de los ojos, es como si quisiera hacer al personaje más cálido, más próximo a los pequeños y, de este modo, su fachada aterradora se dulcifica en cierta manera, a medida que pasan los segundos, pues ya sonríe, su expresión severa ha desaparecido y parece disfrutar con su danza.

Es relevante que, en todo momento, la mujer está algo oscurecida, no usa la luz solar de forma directa para no iluminarla en exceso pues no olvidemos que la fémina representa, en un primer momento, la viva imagen del Mal para Guido, por tanto, la iluminación no es naturalista en absoluto. Estamos, en cualquier caso, ante el sueño/recuerdo del Guido adulto donde la narración subjetiva resulta necesaria. Después Fellini vuelve a insistir en las caderas de “la aparición” en un plano detalle de las mismas que conducen a un lugar aún no contemplado por los niños, desconocido, oculto bajo sus harapos. Este plano —P7A— se asemeja con el plano de la mujer bajando por el campo de la secuencia 1 —P26—, ya que es precisamente esta similitud lo que lleva a Guido a rememorar su infancia, a recordar a la Saraghina.



P7A—SEC.2—



P26—SEC.1—

La cámara vuelve a mostrarnos su rostro en primer plano contrapicado, en sombra, y tras ella, se cuela un rayo de sol. La mujer, desde un primer plano cerrado —P8—, parece gozar con el baile, sonríe y esto hace que los niños, y en especial el personaje protagonista, se relajen y empiecen a divertirse tambi en. Así, a continuación vemos un nuevo plano general —P9— de los chiquillos que comienzan a aplaudir y a brincar, divertidos. Han perdido el miedo pues el monstruo se ha hecho terrenal. Incluso Guido ha levantado la mirada y salta sin parar, el director realiza un zoom en dirección al mismo para que su cambio de actitud se haga notable.

Entonces Fellini mueve la cámara hacia atrás, en zoom, y nos brinda a la protagonista de esta secuencia en un plano general —P10— para que la veamos en el apogeo de su danza, meneando brazos, piernas, caderas, moviéndose de un lado para otro mientras la cámara la sigue. Tiene todo el escenario para ella, toda la playa y ella parece feliz de que así sea. Al momento, se dirige hacia la primera casucha y el travelling cierra su plano a tamaño medio. Se apoya en la pared y les vuelve a mostrar su boca abierta mientras los mira cómplice —P10C—. La Saraghina abre de manera insistente su boca, a lo largo de esta secuencia, con ello, percibimos, en primer lugar, su condición de bestia “hambrienta” y, en segundo, el aspecto sexual de la misma.



P10C

Mientras, ellos, los pequeños, disfrutan del baile, relajados, entusiasmados. Solo Guido parece el más comedido y reservado, posiblemente, porque esta es la primera vez que asiste a tan particular espectáculo, su primer encuentro con la Saraghina. La cámara baja de un primerísimo plano —P12A— de la mujer, exultante ante el disfrute de los pequeños, hasta un plano detalle del mar a través de la ventana —P12B—. El director pone el foco en el mismo para destacar que el

primer encuentro del niño Guido con lo sexual, con lo erótico, con lo prohibido y lo demoniaco, sucede a orillas del océano⁷⁰.

La Saraghina, feliz, humana, decide acercarse a los chicos en un plano general —P13—. Toma de las manos a Guido y comienza a bailar con él. El pequeño no opone resistencia, animado por los empujones de sus compañeros, se deja llevar pues ha superado el miedo inicial. Luego, travieso y pícaro, la abraza agarrándose a sus rollizos brazos, palpándola, sintiéndola, viendo que es real —P14—. Y la mujer lo alza en el aire, volviendo a dejar patente su tamaño y su fuerza de gigante, ensalzados ambos en un contrapicado, pero ya la Saraghina no es el ser aterrador del principio. La mujer se ha hecho carne. El niño Guido la toca, como queriéndose cerciorar de que, verdaderamente, es real y no una aparición, que es una mujer similar a su madre. Y es entonces cuando llegan los “enviados de Dios” a librar al pequeño de las garras del “Diablo”.



P14

El cineasta vuelca, en esta escena, el conflicto entre los deseos sexuales de un pre-adolescente que despierta a la vida y los preceptos de la Iglesia que se

⁷⁰ La representación del mar es elemento recurrente dentro del cine de Fellini y ha sido objeto de múltiples interpretaciones.

oponen a dichos deseos reprimiéndolos y que, pueden convertirse, según Luis Trelles, en su mortificación⁷¹. Para lograr ver a la mujer, Guido ha tenido que escaparse de la Iglesia, dar la espalda a sus enseñanzas, así, posteriormente en la próxima secuencia, será castigado por los curas que le impondrán una penitencia.

De este modo, la situación se rompe por la llegada de los religiosos, en un plano general —P15—, que corren preocupados, pues son los benefactores del pequeño errático. Pero, paradójicamente, Guido sale corriendo —P16—, tiene miedo a las reprimendas de los curas. Resulta irónico que el niño tenga más miedo de la Iglesia “salvadora” que del “diablo” Saraghina.

El pequeño corre hacia el mar en un plano general. Entra en cuadro uno de los clérigos que corre tras él, pero Guido gira hacia la derecha tratando de escapar del religioso. Y el realizador decide acelerar el movimiento de cámara en este momento para mostrar la carrera cómica y desesperada en la que el chico se pega de bruces contra el otro sacerdote, que aparece de repente. Cae tras ellos, el segundo cura, todos moviéndose cómicamente, con aceleración, en una escena con influencia del cine de Chaplin y que, dado su carácter de recuerdo, se permite el cineasta la licencia de mostrar a cámara rápida. Los presbíteros cogen en volandas al pequeño y se lo llevan de vuelta al colegio. Y la música de la rumba se apaga de golpe y sube, de nuevo, a primer término, el sonido ensordecedor de las olas. Se acabó el sueño terrorífico y mágico de la contemplación de la inmensa prostituta.

Volviendo, por otro lado, al guion del filme, podemos comprobar que la aparición de la Saraghina no estaba en el texto original. Del encuentro con la

⁷¹ TRELLES PLAZAOLA, Luis, *El cine de Federico Fellini*, Barcelona, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, Colección Uprex, 1973, p.75.

prostituta se hablaba, pero no debía aparecer en pantalla. Solo asistíamos a su descripción por parte de los niños, que la trataban de ser misterioso y atrayente.

“NIÑOS:

-Hacen falta sesenta... sesenta por cabeza.

-¿Tú la has visto?

-¡Muchas veces! -¿Cómo es? (...)

NIÑOS:

-¿Por qué se llama Saraghina?

-Yo sé dónde está.

-Basta tener el dinero, si no, nada.

-¿De cerca?.”⁷²

Entendemos que esta primera concepción de la Saraghina, condenada eternamente al espacio en off del relato, permitía al espectador, como al niño, concebirla en su imaginación, resaltando el carácter sugestivo del suceso algo que puede resultar, a veces, hasta incluso más fascinante. Pero, sin embargo, simplificaba, significativamente, esta aparición cardinal del largometraje, no solo al obviar el evocador y traumático encuentro con la misma visto a través de los ojos del niño Guido/Fellini, sino, además, al hacer desaparecer la reveladora comparación entre la prostituta y la madre, concepto de gran relevancia en la película, como veremos a lo largo de este estudio.

⁷² CEDERNA, ob. cit., 241-250, p. 159.

Tras su largo castigo —que hemos excluido de nuestro análisis—, Guido acude a la Iglesia a confesarse. El primer plano de esta secuencia es muy elocuente ya que vemos al niño, en segundo término, fuera de foco, en sombra, contemplando una estatua de la que advertimos los pies, a foco, en primer término, iluminada. Guido parece avergonzado, pero también aterrado ante la horripilante figura apolillada —que le asusta casi tanto como la Saraghina en su primera aparición—, se tapa la cara con las manos y sale corriendo de cuadro. Subyace en esta escena de confesión, desde su inicio, la idea de culpa concebida ya desde la niñez, pero también el miedo instaurado en el pequeño que se extiende a lo espeluznante del lugar.



P1C

El cineasta reencuadra con el rostro de la Virgen, quien en primer término lleva el peso del plano. Esta figura, un tanto corroída por el paso del tiempo, nos muestra una boca abierta donde aparecen tallados largos dientes y unos ojos abiertos que miran al cielo en un gesto funesto. El resto del rostro está también carcomido. La imagen, siniestra, no es casual y, dado el empeño de Fellini por

destacarla en primer plano, nos podría hacer pensar, no solo en el carácter sombrío de la iconografía católica, sino, también, en su relación con la Saraghina, con una similar primera presencia, temibles para el niño. La suave y extraña melodía que suena, en conjunto, mezclada con el sonido ambiente de unas campanas, nos acercan a un tono, cuanto menos, inquietante. La iluminación, desde arriba, genera sombras sobre el rostro de la figura, acrecentando aún más su sentido tétrico. Es la iluminación general de esta secuencia baja y contrastada y envuelve a la escena de un ambiente lúgubre.

Un plano general —P2— nos muestra un decorado absolutamente desprovisto de adornos que hace destacar el carácter gótico y oscuro de tres confesionarios hacia los que el niño avanza para confesar su “pecado mortal”. No vemos al pequeño pues es su plano subjetivo, pero oímos sus pasos en off a medida que se acerca al confesionario del medio, lo cual nos incita a pensar en el nerviosismo del chico⁷³, ya que la imagen del mismo no resulta tranquilizadora sino ciertamente angustiosa. Los planos posteriores no suavizan en absoluto esta idea: el crujido del habitáculo; el plano detalle de la mano del confesor corriendo una cortina negra, vieja, rota, llena de bolas —P3—; la posterior panorámica para encuadrar la celosía que de un golpe seco es destapada dejando pasar la luz por los numerosos agujeros que forman un círculo, el cual, de alguna manera, pudiera parecer el “ojo de Dios”. De hecho, atendiendo a esta idea del sentido divino, una voz en off que emana de ese círculo pregunta al pequeño: “¿Ma no lo sai qui la Saraghina e il diavolo?” —“¿Pero no sabes que la Saraghina es el diablo?”—, a lo que

⁷³ Este avance hacia el confesionario a través de un plano subjetivo del Guido niño guarda una enorme similitud con el plano subjetivo del Guido adulto avanzando hacia el Cardenal. Ambas secuencias muestran al protagonista nervioso ante algo que está a punto de suceder. Y, lo que es más relevante, la primera se convierte en la consecuencia de la segunda. Fellini describirá la confesión como un verdadero trauma de la infancia.

Guido responde que no tenía ni idea. Otro indicio que apoya la intención del cineasta por hacer de la celosía el símbolo divino, es que solo se nos ofrece el primer plano del sacerdote —P4— cuando Guido le responde en off, pero no escuchamos al confesor hablar en plano. Hay que destacar la equiparación directa, por parte de la Iglesia, de la Saraghina con el Demonio pues, de esta forma, eleva lo sexual a la categoría de prohibido, de “peccato mortale”, y reprime el instinto natural del pequeño, atemorizándolo.

Se retoma el plano detalle de la celosía —P5— que, tras el suspiro del cura, se cierra de golpe. Así, el niño se levanta y sale del confesionario, en un plano general —P6— con la cabeza agachada, afectado. Al mismo tiempo, el sacerdote hace lo mismo y se marcha hacia el fondo, en dirección contraria a la del pequeño. Este avanza hacia el centro, encuadrado a derecha por el lugar donde se ha confesado y, a izquierda, por otros dos habitáculos. Los tres confesionarios resultan grandes en comparación con el pequeño, imponentes, y acaban en dos picos como dos cuernos, que acercan al espacio a un lugar infernal y no al encuentro con la paz y la reconciliación espiritual para lo que están concebidos, resultando más aterradores que el mismísimo Demonio —Saraghina—. Además, observamos como Fellini ha modificado deliberadamente la disposición de los mismos en este nuevo cuadro con respecto al plano 2 para, posiblemente, rodear al pequeño, quien, arrodillado en medio de los tres, resulta insignificante. Y esta ausencia de record se corresponde, nuevamente, con la parte ilusoria del recuerdo. Dicha ausencia, unida a otros elementos de la puesta en escena como las singulares características de las figuras o la escenografía, nos hablan de las transformaciones de la memoria, ofreciéndonos una visión alejada de la reproducción realista.



P2



P6

Fellini desatiende sin prejuicios al racord de un modo muy evidente pues no está sujeto a un concepto de realidad. De hecho, su puesta en escena se encuentra en las antípodas de los preceptos realistas. Hay que tener en cuenta que el relato se halla en un tiempo imaginario, el de la memoria de Guido. Así, fijémonos en que el sacerdote es, curiosamente, una mujer, también en alusión a las distorsiones de la evocación, a la confusión de un niño que concibe con extrañeza la imagen del religioso quien, a sus ojos, es un hombre que viste con faldas, es decir, para un chiquillo que se inicia en la vida viste como lo haría una señora. Así hablaba Fellini a Costanzo Costantini sobre las variaciones del recuerdo:

“El recuerdo es ya una alteración de la realidad, una visión mediada de lo que ocurrió verdaderamente. Contar episodios, personajes, encuentros, sucesos, pasiones filtradas por la memoria significa expresar algo que, para ser en algún modo fiel a las emociones y a los sentimientos que suscitó, debe necesariamente ser enriquecido con sonidos, luces, colores, atmósferas, sugerencias que puedan ser recreados solo en ese laboratorio mágico, alquímico, demiúrgico que para un cineasta es el plató. En el estudio número 5 de Cinecittá yo recreé todo.”⁷⁴

Los confesionarios son tres monstruos de grandes cuernos que nos acercan, pues, a la idea de que la Iglesia, la protectora, resulta tan terrorífica como el Mal encarnado por la Saraghina. Y así es como Guido recuerda la confesión, como una experiencia pavorosa en un lugar inmenso y espeluznante. Está presente, por tanto, en estas imágenes, la crítica a la sombría Iglesia católica y a sus dictámenes. Leamos las palabras que Fellini dirigió, en algún momento, a este respecto:

“La gran debilidad del catolicismo reside, en mi opinión, en la inquietud que inspira su aparato. La Iglesia, de quien se desearía que jugara el papel de una Madre, se complace muy a menudo en representar el de una madrastra.”⁷⁵

El pequeño reza la penitencia frente a la imagen de una Virgen, presentada en un plano detalle —P7—. Con la cabeza gacha, continúa completamente avergonzado pues a ojos de la Iglesia ha hecho algo terrible. Esta Santa es muy diferente a la aparecida al principio de la secuencia. El plano elegido por el cineasta para presentárnosla es el contrapicado, algo que ensalza la imagen de la

⁷⁴ COSTANTINI, Costanzo, ob. cit., p.38.

⁷⁵ VILALLONGA, De, José Luis, *Fellini por Vilallonga*, Madrid, Ediciones El País, S.A./Aguilar, 1994, p. 49.

misma, su autoridad. El rostro de dicha imagen posee un expresión severa, aunque serena, pues las facciones resultan bellas, incluso, pareciera dibujar una leve sonrisa. Y es que la estatua de esta Virgen se esculpió tomando como modelo el rostro aristocrático de la actriz Caterina Boratto. Así lo cuenta Deena Boyer:

“La estatua del cardenal ha sido hecha a semejanza del cardenal del film, como la estatua de la Virgen era una copia del rostro de Caterina Boratto, la aparición.”⁷⁶

Pudiéramos decir que esta figura está desprovista de toda connotación terrorífica y que se acerca a una visión más maternal de la misma, como una madre que reprende a su hijo tras una travesura. Es decir, la imagen de la Virgen —como la de la Saraghina— también ha sufrido, a ojos del chico, un proceso de transformación, se ha humanizado.



P7A

Queremos subrayar la similitud —casi pudiéramos decir que son escenas concebidas como paralelas— de la secuencia de presentación de la Saraghina con esta de la confesión, y, concretamente, hablamos —a ojos de un niño— de la

⁷⁶ BOYER, Deena, ob. cit., p.172.

evolución que evidencian tanto la prostituta del mar como la representación de la Virgen. Ambas pasan de la percepción aterradora a la humanizada. Es como si Fellini insinuara que igual de terrorífica que la visión del sexo resulta la iconografía católica y, en cualquier caso, explica que esta última es la causa directa de la primera.

SEC.8. PLAYA. EXT/DÍA

Y por encadenado, el rostro de la Virgen se funde con la casa de la Saraghina en P.G. —P1A— que surge desde su zanja. La relación de la Virgen con la prostituta es, ahora, evidente. El cineasta realiza una nueva metáfora al hermanar a las dos figuras: ambas mujeres han pasado de ser figuras-monstruos a figuras-humanas. El plano de la Virgen se funde, emergiendo, bajo el mismo, el del lugar donde habita la prostituta, y con este fundido el cineasta no solo establece un desarrollo común, sino que, además, las equipara de forma “escandalosamente” directa. Es la identificación de la Virgen con la puta.



P7B

Para apoyar dicha unión entre ambos planos, vuelve a surgir la música, “leitmotiv” de la Saraghina. Y el niño Guido entra en cuadro para observar la

chabola de la meretriz, en busca de la misma. Una canción tarareada por una bella voz de mujer llama su atención y descubrimos, al mismo tiempo que el pequeño, gracias al movimiento de la cámara, a la Saraghina sentada, al fondo, frente a la orilla del mar.



P2B

El niño se coloca a cierta distancia, sobre la arena, para observarla, probablemente, guardándola aún un cierto respeto. La Saraghina deja de cantar y se gira para descubrir al chico. Este la saluda realizando una señal con el sombrero. Un nuevo plano sobre travelling nos acerca a la misma hasta un plano medio —P2—. La prostituta sonríe en un gesto tierno, maternal, y le responde con un dulce “¡Ciao!”. Una sábana blanca apoyada en su hombro, probablemente la esté remendando, contribuye, por su movimiento con el viento, a dulcificar aún más la imagen, así como la luz solar que se cuela por el objetivo. Y es que, en esta escena, la Saraghina se ha convertido en madre. Después, la mujer se vuelve a girar, dándonos la espalda, para continuar con su cante. Pero este se ha tornado distinto, con un mínimo eco, que lo vuelve extradiegético, como si procediera de un lugar muy lejano, que no es otro que la propia cabeza del Guido adulto. Esta

modificación en la melodía nos indica que salimos del recuerdo de Guido para volver al tiempo real.

Cuenta la Boyer que “dulce” y “maternal” son las dos palabras que más escuchó en la boca de Fellini en las indicaciones a Eddra Gale para el rodaje de este segundo encuentro con el pequeño:

“Eddra, escucha: al principio te vuelves con una expresión dura, y luego, cuando reconoces a Guido, le sonríes con gran dulzura.”⁷⁷

Es como si tanto Guido como Federico necesitaran ser justos con la fémina para, en esta última visita, humanizarla. Era la Saraghina real, la que conoció Federico a la edad de ocho años, una mujer brava y lenguaraz que había obtenido su nombre de las sardinas⁷⁸ de las que se alimentaba, que le proporcionaban los pescadores de la zona a cambio de favores sexuales. Poseía, en consecuencia, un fuerte olor a pescado. Al día siguiente de su “encontronazo” con la mujer, que Fellini recuerda como terrible, el pequeño Federico sintió la necesidad de volver a verla, así que regresó a la playa. Necesita reencontrarse con ella porque estaba completamente fascinado y perturbado por el encuentro iniciático, por la imagen de la mujer:

“Me sonrió. Una sonrisa muy dulce, muy triste, parecida a la que iluminaba el rostro de mi madre cuando me perdonaba alguna travesura. Maravillado, constaté que la Saraghina era hermosa.”⁷⁹

⁷⁷ BOYER, ob. cit., p.175

⁷⁸ “Saraghina” significa “sardina” en italiano.

⁷⁹ VILALLONGA De, ob. cit., p. 36.

El director llega a comparar a la Saraghina con su propia madre. Pues, para el cineasta riminés, en una Italia dominada por la poderosa influencia de la madre, la prostituta es el “complemento” esencial⁸⁰ para el desarrollo del varón italiano.

Así, volviendo al relato fílmico, podemos destacar un paso más sobre el paralelismo entre las dos figuras femeninas representadas, la de la Virgen y la de la prostituta. Si ambas pasaban, en un principio, de la visión espantosa a la agraciada y sosegada; con el encuentro final de Guido a la Saraghina, esta evoluciona a un plano de dulzura de la que la última imagen virginal carece a causa de su expresión rígida y austera, de sonrisa mínima. La hembra de las sardinas da, por tanto, un paso más en su desarrollo a ojos del pequeño, sonriéndole tierna. El director no solo consigue que la monstruosidad de su personaje se torne dulzura, sino que hace de esta imagen morbosa y feroz un ser afable con cierto corazón. Atendamos a lo que Federico dijo al respecto para entender esta unión:

“La prostituta es el contrapunto a la madre italiana. No puedo concebir a una sin la otra. De la misma forma que nuestra madre nos ha alimentado y vestido —hablo de mi generación— la prostituta nos ha iniciado en la vida sexual.”⁸¹

Concibe este, a la madre y a la prostituta, como esenciales en una época donde la educación sexual carecía de presencia, donde el sexo era algo misterioso y prohibido: un pecado mortal. La prostituta suple las carencias de la madre y a la

⁸⁰ FELLINI, Federico, *Fare un film*, Turín, Einaudi, 1980 —*Hacer una película*, trad. español Josep Torrell, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999, p. 124—.

⁸¹ FELLINI, Federico, Exposición *Federico Fellini. El circo de las ilusiones*. Comisario: Sam Stourdzé, Madrid, Caixa forum, 2010.

inversa; y ambas son fundamentales como parte del periodo iniciático del niño Guido y, por supuesto, del propio Fellini. Y en este triángulo de iniciación falta la figura de la Virgen como representante de la Iglesia católica, rígida, que reprime instintos del niño italiano pero que resulta una de las bases fundamentales en su educación y concepción del mundo. Esta dicotomía en torno al papel de la mujer en el desarrollo de los niños italianos de la época y sus secuelas, estará muy presente en la obra de Fellini en múltiples variantes: madre/prostituta, esposa/amante, amor sacro/amor profano, amor maternal/amor sexual; siendo estas la consecuencia de su propia educación católica, parte fundamental de su vida personal y profesional.

6. FELLINI Y EL NEORREALISMO: CONTEXTO E INFLUENCIAS

6.1. El origen del Neorrealismo

A propósito del origen y la iniciática relación de Fellini con el movimiento neorrealista, creemos importante introducir al lector, a grandes rasgos, en los preceptos de la escuela e incidir en los vínculos que el cineasta desarrolló con la misma, percibiendo en qué modo estos afectaron, tanto en forma como en contenido, a su cine. Hay que hacer mención a que las primeras e importantes enseñanzas que recibió Federico como director vinieron de la mano de Roberto Rossellini, un referente para el “nuevo cine” que se estaba gestando en Italia y realizador de dos hitos de gran relevancia en el surgimiento y posterior desarrollo del mismo como son las películas *Roma ciudad abierta* —*Roma città aperta*, 1945—, obra considerada como precursora del Neorrealismo cinematográfico, y *Paisà* —1946—, que se constituyó como un filme de gran relevancia por contener, en gran medida, la práctica de los planteamientos y las convicciones de dicha corriente. Estos dos largometrajes contaron con el trabajo —en diferente modo— del propio Federico.

Nos resulta oportuno plantear y resumir las características y motivos del movimiento, facilitando, *grosso modo*, la perspectiva histórico-sociológica en la que se desarrolló, ya que el Neorrealismo supuso el contexto donde Fellini entró en contacto con el medio cinematográfico —más allá de las colaboraciones que había tenido anteriormente como guionista o escritor de gags para el cine— y es lógico que podamos prever, a priori, rasgos e influencias del mismo en su cine sobre todo al principio de su carrera como realizador y, por tanto, en su

concepción de la representación fílmica, objeto de nuestro estudio. No hacerlo resultaría ilógico e incompleto.

Si hablamos de *Neorrealismo* en el cine debemos decir que una corriente que comienza a ser conocida con dicho nombre por parte de la crítica por suponer una nueva visión realista del Séptimo Arte, empezó a ganar relevancia en el marco de una Italia de posguerra⁸². A grandes rasgos, el Neorrealismo no resultaba una primicia frente a movimientos realistas anteriores como el *realismo soviético* o el *naturalismo francés*. Sus preceptos de estilo, que son clave en su surgimiento, ya habían sido utilizados, en su mayor parte, con anterioridad.

Este movimiento no tuvo un nacimiento espontáneo ya que, antes del periodo de ocupación e, incluso, durante el mismo, dos corrientes contrapuestas destacaron y fueron fundamentales en el desarrollo y consolidación de lo que, posteriormente, se dará en llamar el nuevo cine italiano.

Por un lado, el cine de Mussolini, frívolo, grandilocuente y mayoritario; y, por otro, un cine distinto que comenzaba a florecer y que se distanciaba del predominante, reflejando un mayor interés por el ser humano y sus conflictos sociales, mostrando una visión alejada del idealismo dulcificado y hueco de los filmes del Duce. Estas últimas eran obras de producción pequeña con un interés más “artístico”, reservadas a un público nacional y cuyas características comenzaban a ser novedosas, suponiendo pre-anuncios de lo que estaba por venir, eludiendo los dictámenes de la obra fílmica fascista pero sin llegar a romper radicalmente con el cine de la época. Entre estas destacan *Cuatro pasos*

⁸² La ocupación de Italia por parte de las tropas nazis tuvo lugar desde septiembre de 1943 —cuando Hitler ordena la ocupación— hasta la rendición del ejército alemán en el del país el 2 de mayo de 1945.

por las nubes —*4 passi fra le nuvole*, 1942—, dirigida por Alessandro Blasetti⁸³ y con guion de uno de los que se convertirán en referentes del movimiento, Cesare Zavattini, una comedia sensible, comedida, de un humor tierno, con tintes de realismo y poesía a través del contraste entre el gris mundo pequeño-burgués y el alegre contexto agreste; o *I bambini ci guardano* de Vittorio De Sica —1944—, íntima y social, que describe la traumática ruptura de una pareja burguesa por el abandono de la mujer y las consecuencias para el hijo pequeño del matrimonio. Ambas fueron, entre otras, unas claras representantes de este segundo cine y supusieron los primeros trazos para lo que, tras la liberación, fue conocido como Neorrealismo y que con la represión fascista fuera de juego mostraría, abiertamente, su ruptura con la cinematografía desarrollada bajo la influencia mussoliniana. A propósito de estas últimas películas y de su importancia para los neorrealistas y para los que apoyaban el movimiento, debemos aludir a que, durante muchos años, se despreció, por parte del entorno de la nueva escuela, todo el cine italiano del periodo fascista, algo que recoge Lino Micciche a propósito de los encuentros sobre el movimiento que se dieron en la Mostra Cinema Mediterrani de Valencia en 1982, y donde se critica la radicalidad generalista del pensamiento:

“Esa tesis —sostenida bajo la bandera de una condena global del cine italiano (1924/1943) y de la afirmación (en algunos tratamientos historiográficos explícita y en todos los demás implícita) de que no se

⁸³ Es cuanto menos curioso los contrastes que se dieron durante el periodo convulso y de expectativas que supuso el proceso de liberación. Así, podemos destacar a un director como Blasetti, que había dirigido películas con una alta vinculación con el cine “escapista” y de grandes decorados a la sombra del fascismo, entre ellas *La corona de hierro* —1941—; y que, solo un año después, realizara *4 passi fra le nuvole*, uno de los filmes considerados iniciadores de una apertura hacia un nuevo cine que se iba alejando poco a poco de la influencia del Régimen.

salva ni un solo fotograma de las casi 750 películas italianas sonoras de aquel periodo, a excepción de los “preanuncios realistas” y de dos personalidades como Camerini y Blasetti— condujo a algunas distorsiones notables, indudablemente sintomáticas de cómo los presupuestos y los datos en los que se fundamentan deben ser comprobados de nuevo (admitiendo que hayan sido comprobados alguna vez) lo más científicamente posible.”⁸⁴

Pero si algo tenía de novedad el Neorrealismo era su apremio por registrar lo inmediato y su necesidad de reproducir la más auténtica cotidianidad a través de sus personajes. Fue un cine que parecía hecho “con urgencia”, una urgencia necesaria porque era preciso atrapar el instante que podía ser breve y fugaz. Supuso el deseo de captar en imágenes la más perfecta mimesis con la realidad del momento, una búsqueda de un realismo desnudo y alejado de toda afectación y dramatismo.

Sus filmes no contenían, como ocurría con el cine clásico, una sucesión de escenas cargadas en su totalidad de una fuerte significación emocional y una gran importancia argumental, sino que se recreaban en el día a día de sus protagonistas, en sus pequeños momentos cotidianos, porque era en el despojo del artificio donde se hallaba, para los neorrealistas, la verdad. No existía “el hecho extraordinario” pues debían acercarse a lo que tenían al lado: a las calles, a una sociedad empobrecida y trastornada por una Gran Guerra, a sus necesidades básicas y a sus tareas mundanas. Bazin defendió este carácter apremiante al que hemos hecho mención como un estilo formal tan respetable como cualquier otro:

⁸⁴ MICCICHÈ, Lino, *Introducción al Neorrealismo Italiano*, 3 vols., vol. I, coloquios sobre el Neorrealismo, Valencia, Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, Mostra Cinema Mediterrani, 1982, p.16 —versión española de Montse Bertrán—.

“No habría por qué deducir que un tal método sea *a priori* menos estético que la preparación lenta y meticulosa. Pero el prejuicio de que el tiempo, el dinero y los medios valen por sí mismos es tan tenaz que se olvida el relacionarnos con la obra del artista... Van Gogh rehacía diez veces el mismo cuadro, muy de prisa, mientras que Cézanne volvía sobre ellos durante años. Ciertos géneros exigen trabajar a toda velocidad, operar en caliente. Y el cirujano necesita por ello tener más seguridad y precisión. Gracias a esto el film italiano posee esa sensación de reportaje, esa naturalidad más próxima a la narración oral que escrita, al croquis que a la pintura.”⁸⁵

Es inevitable aludir a que no existió un único motivo para la gestación del movimiento que nos ocupa. Así, por otro lado, debemos señalar que, además, estamos ante una cinematografía con una significativa implicación político-social, comprometida con la idea de denunciar la devastadora situación en la que había quedado Italia tras la Guerra. Esta surgía, de este modo, ligada a lo contemporáneo, y tomaba conciencia de la realidad moral, social y económica del país; centrándose, especialmente, en evidenciar la posición de las clases más desfavorecidas tras el conflicto.

Escribía Cesare Zavattini —como hemos destacado, uno de los más visibles ideólogos de la corriente—, en el libro *El Neorrealismo cinematográfico italiano*⁸⁶, este prólogo sobre el objetivo fundamental del compromiso neorrealista y, a su parecer, del arte en general:

⁸⁵ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le Cinéma*, Paris, Editions du Cerf, s.f. —¿*Qué es el cine?*, trad. español José Luis López Muñoz, 9ª ed., Madrid, Ediciones Rialp, 2012, p.305—.

⁸⁶ CARO BAROJA, Pío, *El Neorrealismo cinematográfico italiano*, México D.F., Editorial Alameda, 1955, pp.7-8.

“En mi opinión, el mundo sigue caminando mal porque no se conoce la realidad. Y la posición más auténtica de un hombre, hoy en día, es la de empeñarse en analizar hasta la raíces el problema del conocimiento de la realidad. Por lo tanto, la más aguda necesidad de nuestro tiempo es la de “atención social”. Pero hay que prestar atención a lo que existe “directamente”, y no a través de apólogos más o menos atinados. A un hambriento, a un humillado, hay que mostrarlo con su nombre y apellido, y no contar un cuento en el cual aparezca un hambriento, porque eso es otra cosa, menos eficaz, menos moral.

La verdadera función del cine no consiste en contar cuentos. Consiste en la función verdadera de todas las artes. Que ha sido siempre la de expresar las necesidades de su tiempo; y hay que obligarlo a cumplir con su función.

Indudablemente, existen formas fabulosas de analizar la realidad. Pues vengan ellas también: ellas también son formas expresivas naturales. Sin embargo el Neorrealismo, si quiere ser consecuente consigo mismo, debe continuar con el mismo empuje moral que lo caracterizó en sus comienzos, pero sobre un camino analítico documental.

En efecto, ninguna otra forma de expresión tiene, como el cine, esa capacidad originaria y congénita de fotografiar las cosas que, según nuestra manera de ver, merecen que se las enseñe en su “cotidianidad”, es decir, en su más larga y verdadera duración. La cámara, en efecto, lo tienen todo “delante de sí” y ve las cosas, no el concepto de las cosas, pero nos ayuda por lo menos en ese sentido.

Ningún otro medio de expresión tiene, como el cine, la posibilidad de dar a conocer tales cosas, y a la mayor cantidad de gentes de un modo

inmediato. Y como de este enorme poder que tiene el cine se deriva también su responsabilidad, es necesario un uso cuidadoso de cada fotograma, y al decir cuidadoso, hay que entender su penetración más honda en la cantidad y en la calidad de la realidad.

Se puede, por tanto, afirmar que el cine es moral solo cuando se enfrenta de esta manera con la realidad. Y el problema moral (lo mismo que el artístico) consiste en saber ver esa realidad, y no en inventarla, lo cual es siempre, como ya dije, una `forma de evasión´.”

Supuso el Neorrealismo un cine que rompió con el encorsetamiento del periodo clásico para ofrecer una nueva visión y una nueva forma, y su interés por una estética absolutamente naturalista y, a veces, incluso “rústica” cercana al reportaje, resultaba, tal y como hemos destacado en párrafos anteriores, una respuesta lógica al cine fascista que había realizado una obra evasiva, pomposa, de decorados de cartón-piedra que recreaban un lujo irreal y desconocido incluso para las clases altas italianas, cercano al melodrama, donde se eludían los problemas sociales del país y se pretendía mostrar una imagen idílica de la Italia de Mussolini.

Hay que añadir a estas causas del surgimiento del Neorrealismo, una nueva explicación que no carece de relevancia y que apunta directamente a su carácter práctico, algo absolutamente necesario para el medio cinematográfico. El lento proceso en el que se desarrolló la liberación afectó profundamente a la vida del país que se hallaba en un estado de bloqueo bélico, y únicamente el mercado negro, escaso y encarecido, tenía cabida dentro de sus fronteras. Cuando, finalmente, se produjo la liberación, las grandes superproducciones ya no tenían lugar no solo por las evidentes carencias económicas sino que, además, los antaño

gloriosos estudios de Cinecittá en Roma fueron bombardeados y, en gran parte, saqueados. No se contaba, por tanto, con platós de rodaje, y además se había producido la pérdida y destrucción de una gran cantidad de medios técnicos. La escasez para los presupuestos cinematográficos era evidente.

Ante esta situación se optó por rodar en la calle aprovechando la luz natural, con los escasos medios técnicos que tenían a su disposición, y esto había que hacerlo de modo ágil y funcional, con un equipo técnico reducido, y se recurrió a actores no profesionales que eran bastante más baratos que los profesionales, y que utilizaban su propia ropa. Los interiores ya no eran caros decorados contruidos para la cámara sino localizaciones reales que en muchos de los casos, sin apenas redecorar, pudieran representar los hogares de sus protagonistas. El cine se adaptó a las circunstancias de la época.

De este modo, podríamos llegar a pensar que los principales postulados estéticos de este movimiento fueron, en parte, consecuencia de una evidente falta de medios técnicos y artísticos. Aunque, esta afirmación resulta, a todas luces, injusta, ya que, como hemos señalado, el Neorrealismo se cohesionó absolutamente a la época vivida tanto en lo económico, como en lo político-sociológico y, por supuesto, en lo artístico. Fue una revolución cinematográfica donde el ser humano como ser social pasaba a considerarse el centro de su obra. Muchos han afirmado, al hilo de estas causas y, destacando la “brevedad” de la época donde se produjeron las obras consideradas de un “Neorrealismo puro”, que:

“El Neorrealismo no consiguió (no llegó a tiempo) fundamentarse a sí mismo, transformándose de “planteamiento moral” en “planteamiento

estético”, pero consiguió fundamentar aquella negación (y aquella prolongación) de sí mismo que es el cine italiano post-neorrealista, en el que la primera norma (es decir, una “regla” con excepciones) fue el abandono de aquel “planteamiento moral” y la asunción de un “modelo estético”, de algunas figuras (estilísticas, técnicas, ambientales, etcétera) de la producción propiamente neorrealista.”⁸⁷

A mediados de los cincuenta, el férreo Neorrealismo de los inicios, que tenía su propia concepción en la inmediata realidad, consecuencia de la gran guerra y sus desastres, comenzaba a perder fuerza y sentido en una Italia que empezaba a vislumbrar visos de cambio y desarrollo. La población iniciaba la marcha hacia delante, así que el cine neorrealista llegó para muchos a perder su sentido inicial, ese carácter de necesaria inmediatez. Además, los propios cineastas emprendieron, en algunos casos, el abandono temático centrado en las esferas más desfavorecidas para girarse hacia aquellos ambientes con los que se relacionaban a diario, entorno a los que se dispondrían a focalizar sus temas e intereses, pero sin abandonar, en muchos de los casos técnicas y estéticas del movimiento como un desarrollo naturalista de sus historias.

Por otra parte, y para no tener una visión desvirtuada de la realidad italiana del momento en el campo de la producción cinematográfica, debemos destacar que, de los 822 largometrajes que se realizaron en Italia entre 1945 y 1953, solo 90 fueron llevados a cabo por directores identificados con la “nueva ola” neorrealista⁸⁸.

⁸⁷ MICCICHÈ, Lino, ob. cit., p.20.

⁸⁸ MICCICHÈ, Lino, ob. cit., p.21.

En un primer momento se pasó de profundizar en los problemas de un extracto social determinado —*La terra trema*, 1948—, mostrando la miseria de su realidad y el yugo represor al que estaban sometidos; a la narración de las relaciones de los personajes con su entorno —*Umberto D*, 1952—; y, finalmente, a abordar conflictos internos o morales que debía afrontar el individuo —*Europe '51*, 1952—. Esta idea humanista que se centraba en el sujeto y nos ofrecía una visión más profunda, poniendo de relieve la condición humana, que evolucionó con el movimiento, pero sin perder una conexión con el realismo, es donde algunos han englobado los comienzos como director del cineasta objeto de nuestra tesis, algo que el mismo no ha negado. A este respecto le preguntaba José Luis de Vilallonga:

– “Con la excepción de los periódicos de derechas, se le acusa de haber traicionado el Neorrealismo (...)

– Al contrario —dice Fellini—. Pienso haber aportado al Neorrealismo una poesía que le faltaba totalmente. (...) Incluso he inventado lo que pudiéramos llamar un neorromanticismo lírico-mágico-fantástico que tanto necesitaba el cine italiano.”⁸⁹

6.2. Neorrealismo: características de estilo

Hay que tener en cuenta que el *Neorrealismo* no fue una corriente homogénea ni estuvo formada por una serie de preceptos cumplidos a “rajatabla” en todos sus filmes, pues los cineastas neorrealistas poseían sus particularidades

⁸⁹ VILALLONGA De, José Luis, ob. cit., p.28.

y discrepancias. Entre el estilo de reportaje-directo de Rossellini al mayor cuidado estético de Visconti discurría un amplio margen. Aunque, bien es cierto, que fue una escuela muy cimentada en su estética por su exterior de rabiosa actualidad.

A priori, debemos establecer dos claras distinciones entre los planteamientos teóricos e ideológicos más puros instaurados, en gran medida, por creadores como Zavattini y gran parte de la crítica como Guido Aristarco y todo el entorno marxista de la revista *Cinema Nuovo*, varios de los cuales no se vieron fundamentados en la acción por su carácter idealista; y la praxis establecida por el conjunto de filmes realizados dentro de los círculos neorrealistas, donde convivían cineastas que procedían de ambientes sociales e ideológicos muy diversos, y donde se implanta una visión pragmática y coherente con la elección de los planteamientos y sus posibilidades narrativas.

De entre los rasgos de estilo que conformarán el movimiento podríamos enumerar los siguientes:

- La búsqueda tenaz del reflejo de una realidad fiel a través de un cine que trataba de sustraer a la imagen todo artificio narrativo y estético que la pudiera alejar de la deseada aproximación a lo “real” y del apremio por captar el “instante”.
- La sensibilidad hacia las clases más desfavorecidas, denunciando una problemática social agravada por los desastres de la Guerra. El cine realista era el medio ideal para establecer así un compromiso moral, entendido por muchos como un posicionamiento político.

-
-
- El desarrollo de planteamientos estilísticos radicalmente opuestos a los del superficial cine fascista y a sus rasgos característicos como eran la idealización de la estrella; las grandes producciones de decorados rimbombantes y claramente irreales; el gusto por lo melodramático; la búsqueda del artificio en la puesta en escena; y una narración convencional, previsible y grandilocuente.

 - El rechazo a la organización clásica del relato fílmico. Ruptura, en algunos casos, con la estructura en tres actos por medio de planteamientos fragmentados que ponen en tela de juicio el concepto mismo del relato. Episodios independientes, desarrollos circulares, así como la aparición de escenas donde se muestra la cotidianidad del día a día de sus protagonistas en contra de la tradicional sucesión de secuencias de gran importancia dramática del cine norteamericano de la época. Suponía el predominio del hecho sobre la intriga pues desaparecía, en gran parte de los casos, la dramatización clásica en el relato. Era el gusto por lo cotidiano que tanto defendía Zavattini⁹⁰. Así resumía Gilles Deleuze sobre este asunto:

“(…) solo hacía falta un nuevo tipo de “relato”, capaz de comprender lo elíptico y lo inorganizado, como si el cine tuviera que volver a partir de cero, poniendo en tela de juicio todas las conquistas de la tradición norteamericana.”⁹¹

⁹⁰ Uno de los sueños del guionista y cineasta fue rodar una película de noventa minutos en un solo plano donde retrataría las acciones ordinarias de la vida de un hombre, sin dramatizar.

⁹¹ DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París, Les Éditions de Minuit, 1983 — *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*, trad. español Irene Agoff, Barcelona, Paidós Ibérica, 1984, p.294—.

-
-
- La puesta en escena como imperceptible, pues el director ha de intervenir mínimamente sobre el plano.
 - El uso de la improvisación en menor o mayor medida como búsqueda de lo espontáneo y natural. Desde el Rossellini de *Paisá* que rodaba con esbozos de guion que modificaba a su gusto durante el rodaje, convirtiendo lo improvisado en un ejercicio cardinal de su realización; hasta cineastas que trabajaban con guiones cerrados pero que inventaban en algún momento del rodaje según sus necesidades.
 - La iluminación no poseía una gran relevancia expresiva. Se tiende a la iluminación natural en exteriores y simple y eficaz en interiores.
 - Los decorados también debían ser naturales: las mismas calles y las mismas casas donde podría desarrollarse en la realidad las tramas presentadas en el guion.
 - Los actores protagonistas eran no profesionales o, normalmente, se trabajaba mezclando intérpretes naturales con actores de experiencia alejados del concepto de la “star” norteamericana y de su gran fama, pues se intentaba “...borrar hasta la idea misma del actor, de interpretación, de personaje”⁹² para que el espectador se pudiera identificar plenamente con el mismo. Se quería, con ello, despojar al intérprete de su imagen preconcebida y de su interpretación altisonante y sobreactuada heredera del teatro y de un cine anterior. Muchas veces se les pedía a los actores no profesionales que contaran en voz alta y luego se les doblaba.

⁹² BAZIN, ob. cit., 1ª ed., p.480.

-
-
- La importancia de los rostros que reflejaban una “autenticidad” y que solían ser, en gran parte de los casos, los de gente anónima y corriente, que era caracterizada sin maquillaje y de la manera más sobria posible. Las acciones eran sencillas y no había grandes coreografías predeterminadas; esto era debido, además de por la búsqueda de la simplicidad y la agilidad en la realización, porque un intérprete novel era incapaz de respetar marcas de cámara de cierta complejidad.
 - Los diálogos tenían que resultar fáciles de asimilar por intérpretes noveles por su sencillez y su brevedad, además de resultar veraces, aproximándose a como se hablaba en las calles. La longitud, por tanto, ya no resultaba notoria: “A partir de *Roma città aperta*, los diálogos cada vez se hicieron más breves y esenciales, aparentemente banales, pero verdaderos.”⁹³
 - Destacaba el gusto por un punto de vista neutral, con encuadres más o menos a la altura de los ojos de los personajes, sin cambios estridentes en la angulación de la cámara con respecto a los objetos representados en imágenes. No eran frecuentes los movimientos de cámara y esta ocupaba un punto de vista lo más objetivo posible.
 - El vestuario también trataba de ser naturalista y, en muchos casos, se obtenía de los propios personajes reales o de gentes que tenían que ver con el protagonista en la vida real.
 - El sonido, sin embargo, dado la falta de medios técnicos —de magnetófonos portátiles— que imposibilitaba el planteamiento ágil y

⁹³ PIRRO, Ugo, ob. cit., p.219.

práctico para desplazarse por las calles, no era, salvo excepciones, sonido directo, y el doblaje y resto de mezclas se llevaba a cabo en la sala de posproducción. Es importante esta forma de sonorización que suponía, en nuestra opinión, una de las mayores incoherencias de la corriente. Por ejemplo, Luchino Visconti formó un equipo de intérpretes compuesto en su totalidad por marineros y campesinos de la vida real que representaron a los pescadores de *La terra trema*, 1948, a los que finalmente dobló, suponiendo una enorme contradicción.

6.3. Fellini y el Neorrealismo: su relación con el movimiento

Vamos a partir, en un primer momento, de un acercamiento a la relación de Federico Fellini con la escuela neorrealista para, posteriormente, centrarnos en el vínculo de unión de su cine con el movimiento —si es que se diera de manera evidente—, pues es en el texto fílmico donde debemos comprobar la mayor o menor adhesión del cineasta a dicha corriente, tanto en el nivel formal como en el del contenido. Básicamente se indaga en el Neorrealismo, además de por los lazos del cineasta con el nuevo cine, porque las obras neorrealistas pueden ser situadas con facilidad en el espectro de representación fílmica, como ejemplo elocuente de aquellas que contienen un alto grado de realismo pues buscan la mimesis con la realidad y, por tanto, resultan sustanciales para nuestro trabajo por sus cualidades reconocibles.

En esta coyuntura económico-social-ideológica de posguerra en la que se estaba gestando el Neorrealismo requiere Rossellini de los servicios como guionista de Federico. Pero no era precisamente el talento del de Rímmini lo que le

era imprescindible a Roberto, ya que sus motivos se alejaban bastante de cuestiones artísticas.

Fellini formó parte del movimiento neorrealista casi por azar. Había trabajado ya en el cine como guionista y escritor de gags pero, tras acabar la Guerra, y ante la imposibilidad de encontrar trabajo en el medio debido a las secuelas de la misma en la industria audiovisual, el riminés abrió junto a otros compañeros un próspero negocio llamado *The Funny Face Shop*, donde realizaban dibujos y caricaturas, principalmente, a soldados norteamericanos que se encontraban en Roma de paso. Por aquel entonces Roberto Rossellini quería que Aldo Fabrizi interpretara el papel del padre Pietro en su largometraje *Roma, città aperta* —*Roma, ciudad abierta*, 1945—, la obra que será considerada como la “puerta de entrada al Neorrealismo”. Este se resistía pues le parecía un filme demasiado dramático y él era un actor de comedia, así que Rossellini decidió implicar a Fellini —que era íntimo amigo de Fabrizi— en su película y de este modo conseguir que Federico convenciera al intérprete para que aceptara convertirse en el sacerdote protector de los partisanos protagonista de la cinta. El actor planteaba reticencias y su convencimiento no fue tarea fácil, aunque finalmente aceptó por mucho menos dinero que el que demandó en un principio. Fellini pasó a colaborar con el guion de la película y a ejercer, posteriormente, de ayudante de dirección en el siguiente proyecto de Rossellini, *Paisà* —1946—, esta vez sí por cualidades puramente profesionales.

Y así fue como Fellini accedió al medio cinematográfico, pero, a pesar de su primera participación en el largometraje de Roberto Rossellini, la película de quien sería su maestro le importó más bien poco. En aquella época, el futuro director se sentía fascinado por los espectáculos de variedades y no profesaba

gran devoción por las sesiones cinematográficas. Bien distinto fue lo que le sucedió con *Paisà*, largometraje con el que el cineasta que nos ocupa se implicó notablemente en su realización, viajando junto a Roberto en busca de localizaciones para el mismo, además de que el cineasta romano le permitió dirigir algunas escenas de su película.

Dicho proyecto, según lo ha manifestado en diversas ocasiones, supuso una importante experiencia para Federico, no solo profesional sino también en el aspecto vital. Narraba este los apuros que suponían esos rodajes en exteriores junto a Rossellini, con gran escasez de medios, sin permisos y con problemas de toda índole⁹⁴. Pero Fellini disfrutaba al lado de Roberto y lo consideró la persona que despertó en él el deseo de dirigir cine. Admiraba su libertad creativa, su capacidad de adaptarse a las circunstancias e improvisar y, en cierta manera, esa creatividad influyó notablemente en el Fellini director, aunque, como analizaremos más adelante, el resultado fuera bien distinto al de su “maestro”.

“Siguiendo a Rossellini mientras rodaba *Paisà* me pareció inesperadamente claro, una alegre revelación, que se podía hacer cine con la misma libertad, la misma ligereza con la que se dibuja o se escribe, realizar una película disfrutando y sufriendo día a día, hora a hora, sin angustiarse demasiado por el resultado final.”⁹⁵

⁹⁴ Hay que tener en cuenta, además de las ya habituales dificultades para rodar en exteriores, en calles o lugares remotos —gente que puede molestar o interrumpir, tráfico, condiciones climatológicas adversas, etc.—, que los neorrealistas no se pudieron beneficiar de los avances en torno al cine documental que se produjeron a mediados de los cincuenta; donde se crearon las cámaras de 16mm, mucho más ligeras que las de 35mm, el zoom, los magnetófonos de sonido directo portátiles, y otra serie de medios que facilitaban notablemente el rodaje en exteriores.

⁹⁵ FELLINI, Federico, *Hacer una película*, ob. cit., p.81.

Cierto es que, al viajar por las provincias italianas en el proceso de preparación de dicho proyecto, halló Federico las secuelas más poderosas de dicha Guerra, nefasta para el pueblo italiano, y que en la capital parecían atenuarse; tomó conciencia de las penalidades y desgracias por la que estaban atravesando sus compatriotas y comprendió, en sus propias palabras, “en qué medida el régimen fascista nos había puesto una venda en los ojos”⁹⁶. Fue su descubrimiento de la Italia de la época. Sin embargo, el propio Fellini reconoce a su amiga Charlotte Chandler no haber formado parte del Neorrealismo:

“Aunque estuve inicialmente asociado con algunos de los neorrealistas, nunca he pertenecido a ningún movimiento que tuviera nombre. Rossellini era un gran talento que podía transcender el dogma y las exigencias de los críticos con motivaciones políticas. Otros encuentran en el Neorrealismo una excusa conveniente para mostrarse creativamente perezosos, gastar poco dinero e incluso disimular su incompetencia.”⁹⁷

Destacaba, en otras confesiones, además, con cierta ironía, las consecuencias negativas del movimiento, así como la adhesión obcecada y obtusa a la realidad que suele darse en quienes tratan de seguirlo de manera burda y que rechazan, sin explicación aparente, la fantasía y la reinvención:

“(…) la errada interpretación del Neorrealismo de Rossellini que de modo arriesgado crea la ilusión de que la chapucería y el azar pueden constituir la primera obligación imperiosa para hacer películas, el respeto, a cualquier precio, de la realidad como acontecimiento existencial, inalterable, intocable, sagrado. La emoción personal, la intervención subjetiva, la necesidad de selección, la expresión, el sentido artesanal, el

⁹⁶ CHANDLER, ob. cit., p.79.

⁹⁷ CHANDLER, ob. cit., p.115.

oficio son condicionamientos que políticamente se vinculan con la reacción. ¡Abajo los recuerdos, las interpretaciones, el punto de vista sugerido por la emoción! ¡Abajo la fantasía! ¡Castigo al autor! Imprevisión, ignorancia y pereza hicieron aceptar esta nueva estética con entusiasmo. Cualquiera podía hacer películas, más aún, todos debían hacerlas. Una estética de la no estética que a mi entender contribuyó en buena medida a la crisis actual de nuestro cine.”⁹⁸

Si atendemos a sus propias palabras, Fellini no fue un director que siguiera los postulados del primer y urgente Neorrealismo, más bien se sitúa en el otro extremo del espectro de representación; aunque sus opiniones al respecto de su adscripción son contradictorias a lo largo de su vida. Bien es cierto que desde que rodó *Los inútiles* en 1953 hasta que realizó estas últimas declaraciones en 1983 había pasado mucho tiempo y numerosos cambios en los planeamientos fílmicos del director podrían haberse producido. Por ello, y tal y como hemos visto en nuestro análisis del filme, estas palabras se quedarían en una declaración más del cineasta, ya que no sería comprensible obviar las conexiones del riminés con la escuela neorrealista y con su estética —inseparable a la situación concreta del país—, pues es, precisamente, la forma, una parte esencial de nuestro estudio. Ya lo apuntaba Bazin: “El realismo, hay que afirmarlo todavía una vez, no se define por los fines sino por los medios, y en el caso particular del Neorrealismo, por una cierta relación de los medios al fin”⁹⁹. Y esos medios son los mecanismos que debemos desentrañar, a priori, en esta tesis.

“Las cosas están ahí ¿por qué manipularlas?”, podía haber sido el lema esquemático de lo que suponía el pensamiento neorrealista, donde primaba la

⁹⁸ GRAZZINI, Giovanni, ob. cit., p.71.

⁹⁹ BAZIN, André, ob. cit., 9ª ed., p.375.

reproducción de la realidad tal cual era, en una mezcla de pragmatismo e ideología político-social a todas luces resultado de una situación crítica que afectaba a todo un país y, por tanto, también al sector cinematográfico. Esto es lo que apuntaba, sobre el tema, el cineasta:

“El Neorrealismo fue la manera natural de hacer cine en la Italia de 1945. No había posibilidad de otra cosa. Con Cinecittá en ruinas, había que rodar en escenario real, con luz natural, si uno era tan afortunado que disponía de película (...) Un neorrealista era, en realidad, una persona práctica que quería trabajar.”¹⁰⁰

Pensamos, además de lo expuesto, tal y como nos ha demostrado la Historia del cine y como hemos podido determinar en los filmes analizados, que resulta difícil que un alumno aventajado se oponga radicalmente a su maestro y no refleje la más mínima influencia del mismo, puesto que estas influencias resultan, al fin y al cabo, casi la totalidad de sus conocimientos del medio, su única experiencia y contacto con la creación fílmica hasta la fecha al comienzo de su carrera.

¹⁰⁰ CHANDLER, Charlotte, ob. cit., p.79.

7. LA REALIDAD CINEMATOGRAFICA EN *LOS INÚTILES*

7.1. La inspiración de los *vitelloni*

Los inútiles —1953— resultó un gran éxito de público y crítica —especialmente americana y francesa— después del fracaso de su primera película como único director, *El jeque en blanco* —*Lo sceicco bianco*, 1952—. Y, aunque, de alguna manera, este segundo filme se consideró parte de un Neorrealismo tardío, con rasgos e influjos del movimiento, sin embargo, la crítica de su país¹⁰¹ —fundamentalmente la de izquierdas— le reprochó que su largometraje no tuviera un claro planteamiento político al regodearse en la poética de la memoria, evitando trazar con contundencia una problemática de índole social situada en una localidad concreta.

Fellini no centra su narración en una población específica, pues no la dota de nombre —tal vez para evitar posibles susceptibilidades—, y, por tanto, no se implica directamente con una situación reconocible. La historia tendrá lugar en una ciudad imaginaria de la Italia provincial, con la sutil dosis de cierta reinvención que lleva consigo esa decisión. Y, además, no recrea cada decorado en una misma localidad sino que rueda los interiores en Florencia y los exteriores en la playa del Kursaal en Ostia, y en la ciudad de Viterbo, decorados reales pero que pudieran alejar su historia de los postulados neorrealistas más férreos aunque, sin embargo, no hace perder al largometraje ni un ápice de lo que pudiera ser la presentación de los hechos ambientados de un modo aproximativo.

¹⁰¹ GRAZZINI, Giovanni, ob. cit., p.70.

Aún así, Fellini asume un cierto compromiso con la realidad de su época al situar la acción del filme en 1953, el mismo año de su realización, y al desarrollar planteamientos de un naturalismo moderado en la escena que indicarían que no parece haberse desvinculado por completo de influencias neorrealistas. Además, escenifica una problemática, la del vacío existencial de la burguesía de provincias, que hizo identificarse con el largometraje a un gran número de espectadores. No en vano la película ganó el León de Plata en Venecia, lo que supondrá su primer gran premio —después vendrían la Palma de Oro por *La dolce vita* y, por supuesto, los Óscar por *La Strada*, *Le notti di Cabiria*, *8½* y *Amarcord*, entre otros muchos importantes galardones—.

Respecto a las causas que favorecieron el Neorrealismo y como hemos apuntado en el epígrafe 6.1, este “compromiso” tuvo que ver también con una opción claramente práctica —según cuenta Tullio Kezich—, que no fue otra que la de la necesidad de ahorrar en la producción de la película, lo que se consiguió gracias a no tener que realizar una búsqueda de la ambientación de la época de su infancia en los años 30¹⁰².

En cuanto a los referentes que supusieron la inspiración para este filme, atendamos a una fotografía, junto a estas líneas, en la que vemos a un joven Fellini rodeado por sus tutores y compañeros del instituto.

En la imagen, todos los hombres visten trajes de línea tradicional, muchos de ellos con corbatas y cortes de pelo muy similares a los que llevan los *vitelloni* en el largometraje, ya que el atuendo de los actores del filme podría ser cualquiera de los que lucen los chicos de la fotografía. Los inútiles, además de sus

¹⁰² KEZICH, Tullio, ob.cit., p.143.

particularidades, disponen de una identidad común que los unen como grupo pero que, al mismo tiempo, se mantiene fiel a indumentarias y costumbres del lugar y, por tanto, a una imagen realista. Estos muchachos de la foto y, por tanto, de los recuerdos de Fellini, resultan absolutos referentes para su creación en la película que nos ocupa, a pesar de distar entra la juventud de Federico y la época en la que se recrea el filme casi 20 años, lo cual apunta, de un modo inevitable, al carácter tradicional e inmutable de las provincias, imperturbable a las modas y poco dispuestas a asimilar grandes cambios —algo que será uno de los motivos fundamentales del tedio de los protagonistas y de su fascinación por lo que viene de fuera, insólito para ellos—.



Instituto de Rimini, hacia 1935. Federico aparece primero por la derecha en la fila del medio

El título del largometraje de 102 minutos aprox. de duración, *I vitelloni*, viene del riminés “vidlòn”, término con el que se conocía a los estudiantes y a los jovencitos burgueses sin oficio ni beneficio de las ciudades de la región del mar Adriático. Tanto Fellini como el guionista Ennio Flaiano —que era de otra ciudad de provincias, cercana a Rimini, llamada Pescara— habían conocido a este tipo de

hombres, pequeño-burgueses, holgazanes y con poca esperanza de futuro más allá de las fronteras de su localidad; era un tema, pues, que ambos dominaban de primera mano¹⁰³. Resultaba, así, lógico que, dada la experiencia e información del propio cineasta, la historia apuntara, en un principio, a representar una realidad aproximativa. Además, debemos tener en cuenta que para un director novel es más fácil y —posiblemente— inteligente aferrarse a temas que conoce para garantizarse un mayor control sobre la narración.

Resulta curioso que, de los cinco miembros del grupo, casi la mitad son artistas o creadores —Leopoldo, dramaturgo; Riccardo, cantante— sin muchos visos que apunten a una carrera prometedora. Este aspecto de artista con poca posibilidad de desarrollo dentro de las fronteras de la patria chica conecta directamente con la de un joven Fellini, un dibujante con ganas de salir de su Rímini natal para encontrar futuro. Queremos decir con esto que, además de Moraldo, es muy posible que cada personaje contenga rasgos del propio Federico: desde el propio Moraldo —cuyos vínculos con el cineasta ya hemos expuesto en el análisis— hasta Fausto —Fellini y su atracción por las mujeres, sus infidelidades—. Curiosamente estos dos personajes mencionados son los únicos que no atienden al mismo nombre de pila que el actor que les encarna para la gran pantalla. Esto podría ser debido a que estos serían dos de los que contienen más atributos del propio cineasta y/o a que el resto están contruidos a la medida de los actores que los encarnan con igual nombre.

Así las cosas, podríamos determinar que, a priori, existe en esta película una inspiración en la realidad con planteamientos que, por un lado, podrían ser

¹⁰³ Era costumbre en el cine italiano que, para una película que tratara una determinada problemática social, se realizara previamente un estudio de documentación sobre el tema en cuestión.

propios del Neorrealismo y, por otro, negarían los condicionantes de la corriente. Pasemos, pues, a concluir en torno al desarrollo de la construcción fílmica en *I vitelloni*.

7.2. La representación fílmica en *Los inútiles*

Tras los primeros años de urgencia ya no existía la necesidad de denunciar, de manera tan apremiante, una situación consecuencia del reciente conflicto que había afectado terriblemente a Italia. Así, el Neorrealismo comenzó a perder su sentido inicial y se produjo una lógica evolución no solo temáticamente sino también en cuanto a estilo. Los tempos en la preparación de un proyecto se hicieron más lentos y laboriosos, y el sector cinematográfico comenzó a recuperarse poco a poco, accediendo a mayores medios técnicos y artísticos y abriéndose al mundo para desarrollarse paulatinamente hacia otros intereses e influencias.

Más allá de los condicionantes de contexto histórico, vamos a remitirnos al estudio del concepto de representación de *Los inútiles* ejemplificado en las dos secuencias que hemos analizado en profundidad con anterioridad, en el epígrafe 5.2 de esta tesis. En el mismo y, a modo de resumen, hemos hallado tres características fundamentales que destacan en su propuesta de construcción fílmica.

Primera: Advertimos en *I vitelloni* una narrativa que debemos vincular con el momento vital y, sobre todo, profesional de Federico Fellini, un cineasta a los mandos de su segunda película como director único que busca reforzarse en

planteamientos clásicos, funcionales y básicos que se le presumen poco arriesgados y, por tanto, más seguros, dada su *falta de experiencia* en la dirección audiovisual. Estos procedimientos elementales le permitirán dominar con éxito la puesta en escena de su relato a pesar de que, con ello, reduzca las inmensas posibilidades del mismo y no se conceda la opción de innovar. Estas ideas se reflejan en los siguientes aspectos:

- La intención de control de la narración por medio de una planificación académica, que se ejemplifica en su recurrencia al uso de planos de situación e insertos más cerrados; así como en los tradicionales desplazamientos sobre travelling que siguen a los personajes en sencillos traslados mientras caminan en grupo.
- La fotografía es en blanco y negro, cuidada e, incluso, sutilmente estilizada. El operador usa generalmente lentes de tamaño medio, apuesta por la profundidad de campo y no hay angulaciones de cámara con respecto a los personajes ni movimientos que resulten muy complejos, ya que la cámara permanece fundamentalmente a la altura de los ojos, adquiriendo un punto de vista neutral —algo, a su vez, que resulta cercano al planteamiento neorrealista—. No introduce, salvo algún intento excepcional, el plano subjetivo. El texto se aleja así de lo retórico a la hora de buscar una perspectiva rebuscada, evitando movimientos de cámara de explícita importancia propios del Hollywood clásico.
- La iluminación es, por encima de todo, práctica y expresiva, para dominar y justificar los puntos de luz de la escena entorno a las necesidades narrativas con respecto a restar y/o dotar de importancia a los personajes y a los

elementos que necesitan ser más o menos vistos por el espectador. Y una vez cumplida su intención utilitaria, la luz mantiene un cierto sentido naturalista e, incluso, estético, pues resulta afín a un realismo un tanto preciosista. No muestra con crudeza la realidad pero tampoco se acerca, ni de lejos, a planteamientos artificiosos y exagerados.

- Las coreografías de sus personajes resultan eficaces a pesar de su carácter primario. En la primera secuencia, en la cafetería, los actores habitan un lugar fijo en el decorado y solo los dos que están de pie jugando al billar se desplazan levemente en acciones simples y fáciles de dirigir por el primerizo realizador: Riccardo, que ocupa un lugar al fondo del que no se mueve ya que es el lado asignado para él por el director, realiza movimientos sutiles; Alberto se desplaza algo más, pero solo para moverse de un lado a otro de la mesa, saliendo de un plano para entrar en cuadro en el otro; los otros dos están sentados de forma permanente y, por tanto, estáticos. Los personajes no se retiran de su campo de luz y permanecen iluminados para el espectador evidenciando el carácter pragmático de la puesta en escena. Lo mismo sucede con los movimientos de las figuras en la secuencia número dos en la calle —Exterior/Noche—, donde los intérpretes ejecutan correctamente la coreografía pactada con el cineasta —de igual modo que lo hacen el segundo operador y los maquinistas sobre el travelling— que es esencialmente académica y básica: los personajes caminan con la cámara, y salen y entran de plano y ocupan el primer y el segundo término según la importancia que tengan en cada momento del relato. El realizador provee, de este modo, de acciones sencillas a sus actores para hacer que se desplacen o se paren dentro del cuadro, y obtiene como resultado un movimiento encorsetado y, por tanto,

no llega a ser absolutamente limpio ni natural: Leopoldo se acerca a primer término para pedir fuego y defender a Fausto, antes Fellini le ha hecho pararse para que se encuentre con la cámara con la “excusa” de atarse los cordones de un zapato; posteriormente, el cineasta reúne a los cinco personajes en el contra-campo con el pretexto de que se junten para jugar con una lata que ha dispuesto sobre el suelo y que encuentra Riccardo cuando se dirige a su posición en el cuadro. Todos se colocan formando un pentágono de un modo un tanto forzado por lo esquemático del planteamiento.

- El director no hace gala de una gran complejidad en la narración, y las diversas secuencias transcurren de forma tradicional y sin complicaciones estructurales. Presenta un desarrollo lineal cuya trama se extiende sin saltos en el tiempo, y el uso de la elipsis atiende —como el resto— a un patrón clásico.
- Existe, una innegable imprecisión en la composición de ciertos planos: véase, por ejemplo, lo ya comentado en el análisis cuando alguno de los personajes queda cortado por el final del encuadre y este entra y sale del mismo al moverse, ya que está colocado muy en el extremo. Además, que el chico del bigote quede cortado en plano con la posible intención —por parte de Fellini— de evidenciar su exclusión dentro del grupo de *vitelloni* resulta, en cualquier caso, una manera bastante tosca de expresar dicha idea.



**El chico del bigote, en segundo término a la izquierda,
queda cortado por el encuadre**

Segunda: Apreciamos *su herencia neorrealista*, que creemos está contenida de forma perceptible en el filme, aunque no sea de manera total ni muy evidente, y siempre y cuando no se oponga a un sentido pragmático y expresivo. Su trabajo con Rossellini en *Paisà* —1946— se halla relativamente próximo en el tiempo y, lo que es más relevante, como hemos insistido, el Neorrealismo supone la escuela donde Fellini se ha formado como cineasta y con la que aún mantiene un cierto compromiso moral:

- Sitúa, como ya hemos destacado, su historia fílmica en el mismo año de su producción: 1953, lo cual expresa —aunque solo sea a este respecto— un cierto compromiso con el “reflejo del presente”.
- La ciudad que recrea sigue la imagen de su Rímini y/o esta supone un objeto fundamental de inspiración que trata de ambientar en un sentido “realista”, además de poder representar, más allá de esta idea, otras muchas ciudades de

iguales características. Al respecto, dice Federico: “En Ostia rodé *I vitelloni* porque es una Rímini inventada: es aún más Rímini que la verdadera Rímini”¹⁰⁴.

- Todos los elementos de la escena se cubren de una cierta estética naturalista con la que Federico se siente cómodo y, también, seguro, pues tiene como claros referentes su infancia y juventud además de contar con la época actual. Ofrece un planteamiento que pretende ser fiel a una realidad que recuerda y que va acompañada de un contenido que quiere representar las costumbres y comportamientos de unos personajes inspirados en la vida real. Busca su fotografía una cierta profundidad de campo en un sentido cronista, el de dar mayor visibilidad a los elementos de la escena. La estética y, en concreto, la iluminación rompe con el realismo¹⁰⁵ en contados momentos y lo hace por cuestiones narrativas y/o expresivas.
- Hay algo que, a primera vista, incorpora Fellini directamente heredado del Neorrealismo, y nos referimos a su facilidad y confianza para rodar en escenarios naturales, alejados de la reconstrucción en estudio¹⁰⁶, así como para ajustarse a presupuestos no demasiado generosos como era el de *Los inútiles*¹⁰⁷. Por ello, los decorados no pierden realismo ya que existen en la vida real —Ostia, Viterbo y Florencia— y apenas necesitan ser atrezados o reconstruidos: las tascas deslucidas y demodés; las calles de cantos; las

¹⁰⁴ ALFIERI, Carlos, ob. cit., p.98.

¹⁰⁵ Recuérdese la excesiva iluminación del primer término en el plano 1 de la primera secuencia que no resulta justificada por las farolas del lugar, así como la muy iluminada calle por la que aparece Roseta.

¹⁰⁶ Ya en *El jeque en blanco* demostró su capacidad de improvisación, cambiando algunas escenas sobre la marcha, además de utilizar decorados naturales para rodar los exteriores, aunque hubo problemas en la filmación del mar y tuvo que repetir dicha escena en un estudio en Cinecittá.

¹⁰⁷ El productor, Lorenzo Pegoraro, no confiaba en el proyecto y le dotó a *I vitelloni* de un presupuesto reducido, mientras, al mismo tiempo, producía, con mayor confianza, otro filme que, paradójicamente, fue el que fracasó.

viviendas de grandes pórticos típicos de las casonas conservadas de una Italia de otra época de piedra deteriorada por el paso del tiempo; los letreros de los locales; etc.

- Además, en este filme que nos ocupa, desaparece la estructura clásica en tres actos y se centra en una sucesión de escenas, casi episódicas, que confluyen en el desenlace final. Según Deleuze, tomando las palabras de Zavattini, era Neorrealismo aquellos “encuentros fragmentarios, efímeros, entrecortados, malogrados”¹⁰⁸, momentos donde se reflejaban las acciones corrientes de la vida de los protagonistas que resultaban motivo suficiente para formar parte de la propuesta de narración y para convertirse en un paso fundamental y característico a este “cine moderno”. Dichas secuencias cumplen con la función de radiografiar a unos personajes mostrando lo ordinario de su día a día y apuntando a conflictos más existenciales, dando, así pues, un giro al primer y más rabioso Neorrealismo. Recoge este largometraje situaciones no especialmente señaladas para la trama y el devenir de los hechos y que, sin embargo, nos acercan significativamente a los personajes, a sus frustraciones, a su vida en esta tranquila localidad en época invernal, pues tiene por objeto el reflejo de la hastiada rutina de los señoritos protagonistas: como son sus paseos nocturnos sin rumbo por las calles vacías —“una nueva forma de vagabundeo”¹⁰⁹— o sus momentos contemplando el mar —un mar en absoluto sereno, sino revuelto y gris—, así como su actitud ensimismada en el café La Marina. Los tempos de su relato son pausados para, con gran acierto,

¹⁰⁸ CANGA, Manuel, *La dolce vita. Federico Fellini. Guía para ver y analizar*, Valencia y Barcelona, Nau Llibres y Ediciones Octaedros, 1959-60, p.12.

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, ob. cit., p.295.

transmitir la calma y el aburrimiento al que se enfrentan en la ciudad costera cuando acaba el verano.

- Los hechos más trágicos de la narración no resultan especialmente terribles ni son dotados de una destacada intensidad emocional. Por ejemplo, el momento de la desaparición de Sandra y su búsqueda desesperada por parte de Fausto es intercalado con simpáticas secuencias protagonizadas por los inútiles que suavizan la tensión dramática por lo que, intuimos desde el principio, que la ausencia de la mujer no tendrá un final fatal. En la escena de la cafetería analizada, lo más trascendental que sucede a lo largo de la misma es algo que, además, tiene lugar lejos de allí: el corriente y breve viaje a Roma de una pareja de novios.
- Encontramos una oposición al *star system*, al concepto actor/estrella como piedra angular y reclamo de esta producción cinematográfica¹¹⁰ que pudiera desvirtuar y opacar la visión del personaje para el espectador y que se relaciona estrechamente con el cine neorrealista. Ninguno de los intérpretes de *I vitelloni* eran figuras de gran fama y relevancia en el panorama cinematográfico cuando se rodó la película —Riccardo, por ejemplo, no era actor profesional— y esta característica sitúan al largometraje en un lugar cercano al Neorrealismo.
- Fellini toma como referencia para sus personajes los nombre reales de la mayoría de sus actores, señal que pensamos no es casual y que no solo nos habla de que Fellini haya tenido, ya en la génesis del proyecto, la intención

¹¹⁰ Esto, evidentemente, duró poco, y cuando la fama de los directores italianos se extendió por el mundo actores de Hollywood, grandes estrellas de importantes *Majors*, llegaron a Italia para rodar, como fue el caso de Ingrid Bergman o Jennifer Jones.

clara de acercarse al realismo como pilar de su construcción fílmica sino que, además, es probable que esa idea no se limite exclusivamente a los nombres, yendo el realizador más allá, tomando rasgos y caracteres de sus intérpretes para inspirar la construcción de los personajes que posteriormente encarnarán. Recordemos que, por ejemplo, el actor que interpreta a Riccardo era también tenor en la vida real. En el largometraje es un tenor que limitaba su talento a cantar el *Ave María* en alguna celebración religiosa de su ciudad pero que no aspira a ir más allá, no se preocupa por perfeccionar su técnica y desarrollar su carrera. Curiosamente, y no de un modo inconsciente, este personaje resulta muy cercano al actor que lo encarna con mismo nombre en la vida real —Riccardino, el hermano pequeño de Fellini—, también cantante de análogas características y proveniente de una localidad que resulta la inspiración fundamental para el municipio configurado en la película. Este actor “natural”, al igual que su personaje, no tuvo la determinación de crecer como artista. Otra muestra de esta conexión plena con la realidad en la construcción de los personajes la tenemos en el que encarna Alberto Sordi, también llamado Alberto, que posee una personalidad burlona que tenía mucho que ver con la del propio intérprete.

Por otro lado, atendiendo a elementos que le alejan del Neorrealismo, Fellini hace uso de unas coreografías clásicas y encorsetadas para dominar la escena que no tienen que ver con la intención neorrealista de limitar la participación del director sobre el cuadro como un principio ético para tratar de intervenir mínimamente sobre la realidad. La simplicidad de sus planteamientos no es fruto, por tanto, de ideales del movimiento, donde había una intencionada desnudez retórica y cierta apariencia de improvisación o disposición a lo

inmediato —la necesidad de “inmediatez” por registrar el momento que defendía Rossellini—; sino que se debe, como estamos apuntando, a su inexperiencia ya que aún no había alcanzado la madurez en la integración de todos los elementos que configuran su narración y que creemos desarrollará posteriormente a lo largo de su obra. Frente a la casi desaparición de la puesta en escena en los filmes del primer Neorrealismo, Fellini la lleva a cabo encarándola de un modo sencillo y práctico, con la intención de decidir y ejercer un control previo sobre la misma que le dé seguridad ante la filmación, algo que se puede permitir ya que resuelve trabajar —salvo excepciones— con actores profesionales a los que da un número de pautas mecánicas y marcas concretas para cumplir durante el rodaje sin correr el riesgo de que pierdan el hilo de su texto o la posición con respecto a la cámara y que, efectivamente, ellos realizan aplicadamente sin perder naturalidad.

Alberto Sordi —que encarna a Alberto—, es un intérprete que ya había protagonizado el anterior largometraje de Federico Fellini, *Lo sceicco bianco*, 1952. Era un actor vocacional desde su infancia que había trabajado como doblador de numerosas estrellas de la gran pantalla, en radio construyendo diversos personajes, en el mundo del teatro y las variedades, y en cine donde había desarrollado un gran número de pequeños papeles y algún protagonista. A pesar de la mala fama que tenía Sordi dentro del “mundillo” por sus escasa rentabilidad para la taquilla y de las lógicas reticencias del productor, Fellini lo quiso a toda costa en su largometraje, tanto fue así que rodaron parte del filme en Florencia porque Sordi se encontraba allí de gira coincidiendo con la realización del largo.

Franco Fabrizi, un actor desconocido para el gran público, había participado como secundario en cuatro filmes con anterioridad, algunas de estas

películas habían pasado sin pena ni gloria. Era colega de revista de Wanda Osiris, muy popular en la Italia de la época. Fabrizi interpretará a Fausto, en cierto modo, el protagonista del largometraje que nos ocupa, papel que deseaba Sordi pero a cuyos requerimientos Fellini no cedió. Muchos pueden ser los motivos para esta negativa pero sin duda podemos atrevernos a mencionar uno: los rasgos físicos que debía reunir el personaje de Fausto —un joven atractivo, de buena planta y maneras de donjuán, irresistible para las mujeres, que sobresale sobre el resto del grupo— no se encontraban entre las cualidades de Alberto Sordi, siendo Fabrizi mucho más adecuado para encarnar al galán.

Otros de los actores eran Franco Interlenghi —Moraldo—, el chico de *El limpiabotas* —*Sciuscià*, 1946—, que a partir de su colaboración con De Sica había continuado una carrera fundamentalmente como secundario. Por su parte, Leopoldo Trieste, un dramaturgo y guionista al que Fellini le había dado su oportunidad como actor para encarnar al marido de la protagonista de *El jeque blanco*, sería Leopoldo. Todos, en mayor o menor medida, eran intérpretes con poca experiencia en el cine y alejados de la fama de las estrellas de la época.

Resulta Riccardo Fellini, el propio hermano de Federico, a priori, el menos relacionado con las cualidades de un actor al no pertenecer a la profesión como el resto; pero, por el contrario, parece el más dotado para rememorar e imaginar los ambientes de una localidad costera del Adriático ya que se había criado en la misma ciudad que su hermano mayor y había pasado, por tanto, por la misma experiencia. Así podríamos decir que Riccardo se interpreta, de alguna manera, a él mismo a pesar de ser este y, en parte por dicho motivo, el personaje menos desarrollado de la pandilla en el texto.

El ideal del imaginario de Zavattini —como hemos apuntado con anterioridad— era utilizar actores naturales que se interpretaran a sí mismos en una circunstancia y rol ya vividos, porque de ese modo saldría a la luz el recuerdo de la experiencia y, entonces, la verdad. Bien es cierto que esto en muy pocas películas se cumplió —se hizo en filmes como *La terra trema* pero luego Visconti tuvo que doblar a sus actores naturales; o, más concretamente, lo hizo Cesare Zavattini para su episodio del largometraje neorrealista *L'amore in città*, 1953—.

Todos los actores fueron doblados ya que en el cine italiano de la época y de épocas pasadas, incluida la neorrealista, el doblaje resultaba incuestionable, pues era absolutamente natural y se consideraba un proceso más en la alquimia cinematográfica. La cinta sonora “sincronizada” de sonido directo no era la que los espectadores oían, y únicamente servía como guía para los actores de doblaje. Así, Nino Manfredi dobló a Fausto, Adolfo Geri a Leopoldo o Riccardo Cucciolla puso la voz al narrador. Y, si bien es cierto que el doblaje no aleja a esta producción de los postulados neorrealistas sí lo hace de la idea de realidad inmediata, pues se nos presenta como una muestra absoluta de reconstrucción de la realidad y más aún si, como ocurre en este caso, las voces que doblan pertenecen a personas distintas a la de los actores en escena. Leamos sobre lo que al respecto comentaba Federico:

“Yo siento la necesidad de dar a lo sonoro la misma expresividad que a la imagen, trato de crear una especie de polifonía. Por eso, con mucha frecuencia soy reacio a utilizar del mismo actor el rostro y la voz. Lo importante es que el personaje tenga una voz que le torne aún más expresivo. Para mí el doblaje es indispensable, es una operación musical con la que refuerzo el significado de las figuras. No me sirve la toma

directa. Muchos ruidos de la toma directa son inútiles. En mis filmes, por ejemplo, Los pasos casi nunca se oyen. Hay ruidos que el espectador añade con su oído mental, no es necesario subrayarlos: Más aún, si realmente los oye le molestan. Por eso el apoyo sonoro es un trabajo que debe realizarse por separado, después de todo lo demás, junto con la música.”¹¹¹

No oímos los pasos de los *vitelloni* pues esto, como explica el autor, es una decisión preconcebida, una absoluta declaración de principios; y, sin embargo, dichos pasos no han sido captados en la toma directa. Por tanto, si se hubieran querido para la película habrían tenido que ser añadidos posteriormente en postproducción, y esto pone de relevancia las contradicciones que al respecto de la representación fílmica hemos comentado en el apartado 2.1. Así, en el cine realista, un director que pretenda captar la amalgama de sonidos que inundan las calles deberá añadir los diferentes efectos o *wildtracks* en la sala de sonorización *a posteriori*, para potenciarlos y que sean percibidos con claridad por el espectador tal y como son captados en la vida real por el oído humano.

Tercera: Debemos mencionar, en último lugar, de las tres características que definen la narrativa de esta película —dos de ellas ya apuntadas y que han sido desarrolladas a lo largo de este apartado—, los tímidos intentos de Federico Fellini dirigidos hacia *una poética personal* que parecieran estar casi escondidos en el texto, como si el director estableciera una lucha interna entre su expresión subjetiva reprimida y el “deber” realista al que, de algún modo y a pesar de que él lo negará en el futuro, se sentía ligado. Lo que resulta evidente, por tanto, es que, a pesar de no asumir grandes riesgos en la filmación, ya encontramos en su cine

¹¹¹ GRAZZINI, Giovanni, ob. cit., p.68.

ciertos detalles propios de una personalidad única como director. Tales como el intento de definir, a través de la contraposición física, elementos psicológicos, como resuelve con la figura del chico de la gorra contrapuesta en la distancia a las de los cuatro inútiles que le acompañan, expresando de esta forma —sin llegar a ser metafórico— la exclusión del joven dentro del grupo y la ausencia del miembro destacado, Fausto; la tentativa de apuntar a sus “recuerdos” con la colocación de los dos chiquillos que observan —como Fellini lo hacía de niño— al grupo de *vitelloni* mientras juegan al billar, identificando, de este modo, la narración con sus memorias personales, pero sin que esta visión llegue a formar parte de la trama, casi como una referencia privada; o la voz en off que atiende a una conciencia colectiva del grupo.

También encontramos elementos grotescos que apuntan a un gusto por la caricatura, el disfraz y lo extravagante que parece desarrollar de un modo exagerado en su época madura y que tendrán mucho que ver con su universo fílmico: el carnaval de la localidad con los protagonistas disfrazados y Alberto Sordi travestido de mujer o el anciano actor y su espectáculo de variedades, son algunos de ellos.

Conviven, en resumen, en este filme, en tricotomía, elementos clásicos y esenciales en la narración cinematográfica que le dan una seguridad en sus inicios como cineasta; así como una clara influencia neorrealista que se vincula a una estética y temática realista que, también, le ofrecen una cierta confianza al conocer en profundidad dichos ambientes gracias a su propia experiencia; y, por último, hallamos elementos que apuntan, de forma sutil y todavía en un estadio muy primario de desarrollo, a una lírica propia y, en ocasiones, autobiográfica.

7.3. La verosimilitud en *Los inútiles*

Llegados a este punto, nos preguntamos como analistas por uno de los objetivos cardinales de este estudio, que no es otro que dar respuesta a la siguiente pregunta:

¿Resulta *I vitelloni* un relato verosímil?

Fellini centra su narración en la historia de estos jóvenes de ciudad marítima provincial cuyo recuerdo guarda desde que era un niño, y lleva a cabo su historia con la idea de penetrar en sus vidas y comprender en profundidad a estos muchachos ociosos que conoció en el pasado, sus comportamientos y costumbres, así como adentrarse en los ambientes y aspectos de una pequeña urbe que reconstruye a partir de decorados reales inspirándose en su propia Rimini. En *Los inútiles* Fellini ha buscado un claro referente, el del pueblo y las gentes que conoció durante su infancia y juventud, para consolidar su discurso fílmico insuflándole una importante base de veracidad que le asegure la solidez de su relato que le haga conocer intensamente —gracias a su gran experiencia previa— cada detalle de lo que está narrando.

Encontramos una intención realista, pues Fellini es fiel a la hora de reflejar una realidad con un alto grado de aproximación a la misma, a pesar de que esta no se inscriba temáticamente en los ámbitos sociales más desfavorecidos en la Italia de la época y, además, el autor no se posicione políticamente. Su realismo se centra en el individuo, en las frustraciones, deseos e idiosincrasia de un conjunto de jóvenes que identifica como grupo, con rasgos y comportamientos comunes, pero que define de forma individual con atributos y personalidades independientes. No posee, de este modo, el cineasta, el propósito de

desvincularse del objeto real; pero tampoco podemos afirmar que, estilísticamente, nos encontremos ante un realismo que trate de ser lo más puro posible y, mucho menos, de carácter extremo cercano a la estética tosca y urgente como cierto estilo propio del “nuevo cine italiano”.

A Fellini le interesa tomar como guía elementos reales para la construcción de su historia pues no desea que resulte simple dada su inexperiencia, pero su acercamiento a planteamientos costumbristas se produce siempre y cuando no anule una intención pragmática a favor de la narración para la que se toma, en algún momento, alguna licencia de carácter expresivo-simbólico que no desentona en absoluto con la forma del relato general, ya que estos planteamientos personales resultan tímidos y, en ocasiones, hasta prácticamente inapreciables. Cuando las necesidades narrativas o, incluso a veces, estéticas de su relato y de la puesta en escena lo requieren, no duda en ser práctico y alejarse del realismo aparente; aunque este alejamiento no resulte en el filme que nos ocupa drástico o asonante.

Existe, por otro lado, en su ejecución, un artificio de estilo tradicional con procedimientos clásicos y académicos que utiliza para asegurarse el control sobre la escena. Realiza una planificación sencilla, que domina. Suele recurrir al plano máster más planos-insertos o al seguimiento efectivo y sencillo del travelling en los desplazamientos. Los actores se colocan en lugares concretos con movilidad encorsetada aunque, de vez en cuando, el director nos ofrece los contra-campos de las escenas.

De la mixtura de todos los componentes y mecanismos del artificio fílmico que constituye la película se obtiene una obra homogénea que sigue una misma

idea basada en planteamientos moderados y sencillos con los que el realizador se sienta cómodo en el dominio de la escena. Se atiende a una forma realista basada en el recuerdo del autor y en elementos de la época actual de la producción que se fusionan sin desafinar, y esta forma está al servicio de un contenido de la misma índole, plagado de anécdotas y costumbres obtenidas de sus vivencias.

Todos los recursos utilizados están al mismo nivel de representación, pero al director no le interesa reflejar la realidad con crudeza, sino que utiliza un mínimo carácter esteticista que embellezca los encuadres de manera discreta: desde los vestuarios, hasta la cuidada iluminación que sustenta una agradable fotografía en blanco y negro. Los actores son, en su mayoría, profesionales que interpretan en un tono templado y en absoluto histriónico, con una entonación clara que proviene del doblaje, cumpliendo con las marcas dispuestas por el realizador, pero sin perder la naturalidad de un grupo de amigos que conversan y bromean. Los intérpretes se mueven con cierta naturalidad, a pesar de las marcas, y únicamente en las escasas escenas de alto contenido dramático resultan, algunos de ellos, hieráticos.

El cineasta profundiza en la vida de un tipo de personajes, esto lo lleva a cabo a través una narración que no supone una concatenación de escenas de gran tensión en torno a un destacado conflicto emocional sino el intento de comprender una cotidianidad cargada de autenticidad, de conductas habituales que definen a estos casi treintañeros en su día a día. Y cuya estructura y puesta en escena, igualmente sencillas, se colocan al mismo nivel, en una absoluta complementariedad de forma y contenido. Se pretende relatar su aburrida existencia que es el eje central de la narración y, así, el director decide hablar de la monotonía a través de escenas monótonas que nos acerquen más a sus

protagonistas. Un historia que, en resumen, es fiel a la lógica de su narración, como hemos apuntado, no solamente en lo que se cuenta sino en cómo se cuenta.

Existe en *Los inútiles*, por tanto, una homogeneidad en todos los componentes de esta obra que sin negar los postulados neorrealistas no los secunda de un modo absoluto, pudiendo enmarcar la película dentro de un Neorrealismo tardío donde, creemos, no desentonaría. Todos los elementos de las técnicas cinematográficas que conforman el filme están puestos al servicio de una idea que resulta uniforme y que evita que alguno de ellos destaque por encima del resto con conceptos de representación que resultarían contradictorios y, por tanto, inconexos. El director controla su naturaleza subjetiva y tendente a la deformación porque aún no ha encontrado el camino para desarrollarla en el relato. La sencillez con la que se han dispuesto todos los aspectos a los que hemos ido haciendo mención, fruto, probablemente, de conceptos pragmáticos por parte de un director en aras de crecimiento profesional, completa una obra fílmica coherente con sus principios planteados y, por tanto, verosímil.

8. LA REALIDAD CINEMATOGRAFICA EN *LAS NOCHES DE CABIRIA*

8.1. Los orígenes de Cabiria

Las interpretaciones de la Masina en películas como *Sin piedad —Senza pietá*, 1948—, *Luces de variedades —Luci del varietà*, 1950— o *La Strada* —1954—; hicieron que se ganara la confianza, no solo de Fellini, sino también de los productores, en este caso de Dino de Laurentiis, que la vieron capaz de ser la protagonista absoluta de un filme; idea que el propio Federico, esposo de la actriz, llevaba madurando en su cabeza pues tenía la intención de crear una historia en la que esta singular intérprete destacara categóricamente con un protagonista de mayor peso que el de Gelsomina.

Desde que el cineasta tuvo la vaga idea del personaje hasta la realización del filme pasaron unos ocho años. Pero el hecho que marcaría el arranque del guion de *Las noches de Cabiria* fue inspirado en un suceso acontecido el 12 de julio de 1955, a orillas del lago de Castel Gandolfo —Aqua Acetosa—, donde se produjo el hallazgo de un cuerpo de mujer decapitado. Cuando se identificó a la fallecida se supo que era una napolitana que pocos días antes de desaparecer había manifestado haberse enamorada de un “buen muchacho”¹¹² y para casarse con él había sacado todos sus modestos ahorros del banco. Aquella noticia le permitió a Federico fabular en torno a la vida de la malograda joven y surgió el comienzo del largometraje objeto de nuestro análisis.

Fellini relacionó este trágico suceso con Wanda, una prostituta que conoció durante el rodaje de *Almas sin conciencia —Il bidone*, 1955—. El director,

¹¹² KEZICH, ob. cit., p.181.

halló, una mañana, en el suburbio de Acquadotto Felice, una extraña chabola aislada, una barraca hecha de latón y cajas de frutas. La casucha le causó tal impresión que decidió atravesar sus muros y ver qué se encontraba al otro lado, en el interior de la misma. Una vez dentro, se encontró un hogar, en palabras del propio cineasta, con un “encanto desgarrador”¹¹³, dado el detalle con el que lo habían decorado: cortinas estampadas, flores, cacerolas y otros utensilios bastante deteriorados colgaban de la pared. En el suelo, sobre un colchón, halló a la propietaria que, asustada, lo echó de su casa a gritos¹¹⁴. Después, y a medida que avanzaba la jornada de rodaje, la mujer se fue acercando al set y fue tomando confianza hasta relatarle al realizador los retazos de una vida miserable que mezclaba con bellos momentos que, al entender de Fellini, eran producto de su propia fantasía, tomados de películas y fotonovelas.

Guardaba, por otra parte, el de Rímìni, un episodio que escribió hace tiempo en colaboración con Tullio Pinelli sobre una “pelandusquilla agresiva y sentimental”¹¹⁵ que se encuentra en la lujosa Vía Veneto con un actor famoso, el cual, en plena pugna amorosa con su amante y, tras la posterior marcha de esta, decide llevar a la prostituta a su casa y la invita a cenar. Cuando se disponen a sentarse a comer reaparece la amante y el hombre encierra a la prostituta en el cuarto de baño, donde pasará toda la noche mientras la pareja se reconcilia. Fue esta una historia que ofreció Federico a Rosellini con la idea de que la protagonizara Anna Magnani, pero esta rehusó hacer ese personaje: “Ay, Federí, ¿pero tú crees que una como yo se deja encerrar en el retrete por una mierda de

¹¹³ FELLINI, Federico, *Hacer una película*, ob. cit., p.102.

¹¹⁴ Posteriormente sabrá Fellini que Wanda, que así se llamaba la prostituta, había recibido una orden de desalojo ya que carecía de licencia de obra y pensó que Fellini venía a hacerla abandonar su hogar.

¹¹⁵ FELLINI, Federico, *Apuntes, recuerdos y fantasías*, ob. cit., p.71.

actor?”¹¹⁶, fue lo que le respondió la diva italiana, al leer la historia. Y no le faltaba razón a la actriz, dado su aspecto poderoso, fuerte y sus rasgos contundentes.

Así, con los años, un ser diminuto, dócil, gruñón pero de buen corazón, interpretado por la “actriz-payaso” —como solía llamar Federico a Giulietta Masina—, será el protagonista de este episodio y, por extensión, de toda una película, que tomará los diversos “sucesos” comentados como inspiración.

8.2. La representación fílmica en *Las noches de Cabiria*

Cuenta Tullio Kezich en su biografía del cineasta como Fellini preparó a conciencia la película, frecuentando incansable los ambientes de prostitución de la ciudad eterna y dejándose asesorar, entre otros, por Pier Paolo Pasolini, gran conocedor de los bajos fondos romanos. El director artístico del filme, Piero Gherardi¹¹⁷, también le acompañó a menudo en sus recorridos nocturnos por los lugares marginales de Roma. Fellini admiraba la capacidad de Gherardi para el descubrimiento de las localizaciones más adecuadas, así como sus creativas cualidades para el diseño de arte, la construcción de decorados y el hallazgo y acondicionamiento del vestuario. Aciertos de Gherardi son, entre otros muchos, las características ropas de Cabiria y de sus compañeras, compradas en mercadillos o adquiridas a prostitutas reales.

¹¹⁶ FELLINI, *Hacer una película*, ob. cit., p.100.

¹¹⁷ Gherardi fue el director artístico de Fellini hasta *Giulietta de los espíritus* —1965—. Murió cinco años después, en 1970.

El realizador riminés tuvo con este proyecto una iniciática “voluntad verista” como señala Carlos Colón Perales¹¹⁸, un deseo de impregnarse del entorno, caracteres y particularidades propios de un determinado círculo, en este caso, el de los suburbios. El propio Pasolini tradujo los diálogos del guion de Pinelli y Flaiano al dialecto romano moderno. Fellini se refería a los habitantes de dichos ambientes como “los que no encajan en la norma” y a ellos dedicó su filme ya que según sus propias palabras: “En *Las noches de Cabiria* exploro el orgullo de los que han sido excluidos”¹¹⁹.



Cabiria y sus compañeras con el vestuario de Piero Gherardi

Teniendo en cuenta su reconocido interés por estos individuos que viven fuera de las reglas sociales establecidas y, sumando a este, su primigenia intención de aproximación al objeto representado, podríamos pensar que nos hallamos ante una obra neorrealista, dada la alta implicación de dicha corriente con la toma de conciencia de la realidad italiana de la época, reflejando, a través de una apariencia naturalista, las situaciones de miseria y exclusión de las clases más desfavorecidas. Y, a priori, hay elementos que así lo pudieran dictaminar:

¹¹⁸ COLÓN PERALES, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*, 2ª ed., Sevilla, Ediciones Alfar, 1994, p.35.

¹¹⁹ CHANDLER, Charlotte, ob.cit., p.126.

El personaje protagonista, una marginada social, y su entorno, un barrio desventurado a las afueras de Roma, cercano al río Tíber, a la cloaca del mismo, aproximan al espectador a una situación, en principio, nada halagüeña, a un ámbito rústico de clase obrera y a los primeros intentos de construcciones en barrios periféricos tras la II Guerra Mundial. Las escenas están dispuestas, en su mayoría, en el hábitat natural de la prostituta, en decorados reales. El operador Aldo Tonti fotografía en gran parte con luz natural, “agresiva e hiriente”¹²⁰, usando lentes que muestran una perceptible profundidad de campo y que, a primera vista, no guían la mirada del espectador dotándole de la libertad de mirar y alejándose de la idea de “director-controlador”.

La caracterización de los personajes conserva grandes dosis de realismo, incluso, podrían ser actores no profesionales; así lo creemos en el caso de los niños, absolutamente familiarizados con el terreno y, lo que es más elocuente, con el renombrado río y sus corrientes, ya que resultan excelentes nadadores. Estos personajes episódicos que salvan la vida a la fémina, tanto los niños como los hombres, son, en apariencia, característicos de las zonas más desfavorecidas que pasan el día de domingo tratando de refrescarse en un río que tienen próximo a sus casas, pues todos provienen de barrios cercanos al lugar y muchos de ellos se conocen. Su ocio se limita a dicho entorno y, los que pueden, a ir de vez en cuando a la ciudad, a lugares como el music-hall. Hay, a lo largo del fragmento analizado, algunas motos aparcadas, el medio de transporte más accesible —sin contar con la bicicleta— en la Italia de la época, habitual para aquellos que se lo puedan permitir. Todo, por tanto, está planteado desde un prisma nada idealizado, “aparentemente” desprovisto de gran artificio. Condición y contexto que podrían

¹²⁰ VVAA, *El ojo de Fellini*, ob. cit., p.15.

ser, según el punto de vista elegido, el medio perfecto para denunciar su penosa posición. Pero esta denuncia no se lleva a cabo según los dictámenes del movimiento y Fellini utiliza dichos aspectos hostiles en aras de otros intereses.

Reparemos, por ejemplo, en el plano de encuadre móvil de inicio de *Le notti di Cabiria*, en el paisaje ofrecido, cuyo carácter negativo está intencionadamente resaltado por el director. Nos damos cuenta que Fellini no dirige su acción al reflejo de la sordidez del lugar con la idea de suscribirse a una estética realista, ni como muestra de una realidad determinada. No le interesa al creador la queja de una situación particular, sino que sus planteamientos se desarrollan en un nivel más complejo, donde el costumbrismo del tosco paisaje se le antoja interesante a favor de configurar una contraposición que nos conduzca a la paradoja y, a través de ella y de su valor simbólico, a apuntar al engaño, al robo y al intento de asesinato de Cabiria que tendrá lugar minutos después.

Es decir, únicamente con la puesta en escena nos hace ver como espectadores —si no nos quedamos en una lectura superficial— que algo va mal en ese amor desbordado, y nos anuncia no solo lo que sucederá en esa secuencia sino todo el resto de calamidades por las que pasará la mujer a lo largo del filme. La imagen misma del “enamorado”, de aspecto chulesco y vestido de negro riguroso, con gafas oscuras que no nos permiten contemplar su mirada, ya nos está hablando de la dudosa naturaleza de este personaje, de que su comportamiento “infantil” al seguir a Cabiria en su carrera resulta una impostura, una mentira.

El realizador domina, por tanto, la ironía en sus planteamientos, definiendo lo que tendría que ser a través de destacar lo “extraño” e incoherente

de lo que es, de lo que vemos. Fellini “extrañiza”, pues, a lo largo de todo el relato, lo común y lo cotidiano, tornándolo raro y paradójico. Así, el paisaje que debiera ser bello y apacible en consonancia con la exaltación empalagosa y naif de la felicidad por parte de Cabiria es, sin embargo, un terreno estéril y adverso; el destino ansiado al que se dirigen a la carrera y que la protagonista llega a calificar como “bello”, es, en verdad, es una ribera abrupta, de agua turbia y máquinas de construcción a su alrededor. Atendamos, por un momento y al respecto de lo planteado en estas líneas, al guion original de la película. Fellini describe de este modo la primera escena:

(I.)

“Un limpido mattino di avanzata primavera. Lungo una sponda del Tevere, che si snoda lento in un paesaggio desolato, passeggia in lontananza una copia: un giovane e una ragazza (Cabiria), che si tengono per mano. Cé’ un gran silenzio. Si sentono soltando le grida rauche dei gabbiani che volteggiano sul fiume, sbocco di una cloaca.”¹²¹

—“Una limpia mañana de finales de primavera. A una orilla del río Tíber, que se adentra lentamente en un paisaje desolado, una pareja camina en la lejanía: un joven y una chica (Cabiria), que se agarran de la mano. Hay un gran silencio. Se oye solo el ronco grito de las gaviotas sobrevolando en el río, que es la boca de una cloaca.”—

El autor sentencia con su “desolado” la concepción del lugar ya sobre el papel. El paisaje no solo no resulta placentero sino que, para más escarnio, esa parte del río es, en realidad, el inicio de la cloaca de Roma. Además, si pensamos

¹²¹ FELLINI, Federico, *Le notti di Cabiria di Federico Fellini, a cura di Lino Del Fra*, Bologna, Cappelli Editore, 1965, p.77.

en los pajarillos cuyo melódico cantar suele acompañar escenas románticas hemos de tener en cuenta que este, si Fellini hubiera seguido al dedillo el guion, se hubiera convertido en el ronco graznido de grandes aves que anuncian la cercanía del mar. Y, así, sobre el paisaje desamparado coloca el realizador a la crédula enamorada. Esta contraposición estará presente desde la génesis de su proyecto y supone una idea madurada por el cineasta y, por tanto, pensada como imprescindible para su historia. Pero, bien es cierto que la exaltación almibarada de la felicidad de la protagonista se hace más sutil y menos extravertida en este escrito, lo que nos induce a pensar —como confirmaremos posteriormente en la escena III del guion, desarrollada en el interior de la trattoria— que Fellini decide, a posteriori, hacer más evidente el contraste, extremando las características de sus personajes, haciendo que su Cabiria resulte en pantalla más exaltada, ridícula y ñoña; y Giorgio más siniestro y sospechoso. Hay, pues, una evolución con respecto al borrador, plasmando en imágenes una idea clarificadora también para el director, quien está siendo consciente de hacia donde quiere que vaya su cine, su concepto de realidad fílmica, que pasará por la exageración y la renvención, procedimientos fundamentales en los que ya nos detendremos.

Por otro lado, centrándonos en la realización, las coreografías se hacen más complejas con respecto a los movimientos elementales de los intérpretes de *I vitelloni*; y, a pesar de ello, son seguidas por los actores secundarios, algo que pudiera responder a una cierta experiencia previa de alguno de ellos frente a la cámara pero, además, y sin duda alguna, porque Federico Fellini ejecuta con oficio una realización que le es favorable a sus actores, al componer, en su mayoría, planos abiertos que no los limita en demasía ni los encorseta, permitiéndoles desplazarse con naturalidad, dándoles un amplio margen. El

movimiento de sus actores se nos antoja menos ceñido y más natural con respecto al de los *vitelloni*. Y estas coreografías, perfectamente engranadas y planificadas hasta resultar, a veces, casi invisibles a pesar de la permanente “mano” del cineasta, suponen una evolución evidente como director, que se percibe por comparación a los movimientos rígidos y de formulas repetidas de las figuras de *Los inútiles*, donde los límites del cuadro eran evidenciados por el espectador y donde las marcas que el realizador daba a sus actores no se integraban por completo, de un modo dinámico, en la narración.

Muestras de este notable desarrollo son los movimientos de los hombres y los niños en torno al cuerpo inconsciente de Cabiria, que rodean y van cambiando de posición y lugar en función del encuadre establecido con mayor agilidad, para satisfacer las exigencias narrativas, estéticas y descriptivas del cineasta. Aunque en ocasiones, estas composiciones, estas ágiles entradas y salidas de cuadro, están más al servicio de las motivaciones buscadas por el director, y no tanto de las de sus personajes; pues, por encima de todo, para Fellini está el plano alegórico al que el realizador quiere ascender.

De este modo, el cineasta se atreve a dar un paso más, contando su película a través de una puesta en escena más precisa, ya que esta, en combinación con las otras técnicas cinematográficas, va más allá de lo que se ve para narrar lo que no se ve y, sin embargo, está presente en su relato de manera importante e implícita. Va a introducir, con determinación, las figuras narrativas/expresivas —que en *Los inútiles* permanecían reprimidas y casi inexistentes—, como serán la metáfora y otros recursos de gran simbolismo, algunos ya mencionados. Hallamos, pues, una narración más libre donde el realizador va a expresarse con mayor seguridad e independencia creadora.

Fellini domina cada elemento del espacio fílmico, hay una cuidada planificación previa, contrariamente a lo que pudiera parecer en un primer momento; y se aleja así del Neorrealismo más “rústico”, de aquellos filmes siempre dispuestos a captar con agilidad el instante, a reflejar la sorpresa de la realidad con cierto grado de improvisación. En cualquier caso, y tal y como sentencia Bazin sobre la primera etapa cinematográfica del director, “resulta absurdo y ridículo pretender excluirlo del neorrealismo”¹²² ya que su influencia formal es evidente.

Por otro lado, hay que hacer mención a que, en tan solo cuatro años, el cineasta se siente lo suficientemente cómodo como para abandonar procedimientos clásicos y, en ocasiones, elementales, a los que se aferraba en *I vitelloni* como realizador inexperto, atreviéndose a innovar:

- La presentación de la protagonista, que en el cine tradicional se llevaba a cabo al comienzo del relato y en favorables circunstancias, realzando al personaje, es intencionadamente retrasada para destacar, primero en la distancia, su figura aniñada y su comportamiento exagerado y pueril apuntando, por tanto, de un modo simbólico, a una naturaleza pura e ingenua que iremos corroborando a lo largo de la película. Al impedir, durante tanto tiempo, que veamos su rostro, se da la plasmación de la sinécdoque, pues Fellini describe un todo por medio de una de sus partes, es decir, gracias a este intencionado retardo, el director identifica a la mujer por su vestimenta y maneras, definiéndola a través de su atuendo. La importancia de su vestido radica en su estampado de rayas horizontales a dos colores, que no resulta gratuito y que señala sutilmente su naturaleza de payaso que tendrá un carácter simbólico y

¹²² BAZIN, André, ob. cit., 9ª ed., p.375.

será suscrita por la interpretación moderadamente histriónica de Giulietta y sus gestos herederos de la idiosincrasia del clown.

- Cuando finalmente contemplamos su cara en un plano corto e identificamos los rasgos de la que da nombre al largometraje, su presentación no resulta acorde con principios clásicos, donde el protagonista aparece exaltado sino que, por el contrario, la mujer se nos presenta sucia, mojada, vomitando agua, aturdida, humillada, en una situación degradante.
- La estructura del relato no dispone del clásico planteamiento en tres actos sino que la historia se desarrolla a lo largo de diferentes episodios, casi independientes y próximos en el tiempo, protagonizados por Cabiria, que le sirven al cineasta para profundizar en el personaje, y donde desaparece la trama dramática argumental de carácter principal que comenzaba y se desarrollaba *in crescendo* a lo largo del filme según los dramas clásicos.
- Ya no es un realizador inexperto que teme errar. Domina la escena y comienza a moverse por la misma con mayor naturalidad y confianza. Incluso, empieza a jugar con el fuera de campo de un modo más innovador al tradicional uso del mismo que desarrollaba en *I vitelloni*. Aquí lo introduce en la narración como la extensión del espacio cinematográfico y dotándole, incluso, del peso de la situación. Cambia, por momentos, las leyes de la narrativa clásica centrando la atención de la escena en lo que no se ve.
- La planificación, en general, no se adscribe al planteamiento académico de máster más insertos de planos cortos. Resulta más compleja; no vuelve por sistema, salvo excepciones, al mismo plano dentro de la secuencia; hay una mayor movilidad de sus personajes por el espacio fílmico y se produce una

más destacada integración de las acciones con movimientos más justificados y efectivos. En este largometraje que nos ocupa ya surge una cierta angulación de la cámara con respecto a los intérpretes que no resulta forzada, además, maneja con mayor seguridad el punto de vista de sus personajes, pues el cineasta comienza a sentirse cómodo como creador tras la cámara dejando atrás una realización plana y contenida.

Centrándonos en las nociones expresivas y conceptuales que introduce de manera imprescindible e integradora en su relato, es la contraposición, tanto estilística como conceptual, generadora de gran parte de estas interesantes figuras que conciben un relato más sofisticado con respecto al primer filme de este análisis; resultando dicho contraste el elemento recurrente, a lo largo de toda la narración que nos ocupa, para definir las cualidades de los personajes y los ambientes. Hay, dentro del texto, algunas contraposiciones que, por destacadas, las debemos comentar a continuación:

- La ya mencionada antítesis en la presentación de Cabiria como niña, ñoña, naíf y pura, contrapuesta a la dureza del entorno que se presenta severo, estéril, desértico y desamparado.
- La del personaje como un ser inanimado, o como un payaso o, incluso, asexuado, al colocarlo frente a varones sin camiseta que manipulan su cuerpo sin reflejar el más mínimo ápice de interés erótico hacia el mismo; que se contrapone, paradójicamente, a su profesión de meretriz, de proveedora de goce sexual. Se llega, en esta búsqueda del contraste, incluso, a la cosificación de la mujer.

-
- Fuera de las secuencias analizadas, debemos destacar por su elocuencia —como vemos en la captura del fotograma que contiene esta página— el contrapunto entre la propia Cabiria, pequeña, junto el inmenso pórtico del *club* al que la lleva Alberto Lazzari —un famoso actor italiano con el que la prostituta se encuentra una noche— y cuyas grandes estatuas totémicas la hacen parecer aún mas menuda y, por tanto, la desubican del lugar poniendo de manifiesto su no pertenencia a dicho entorno. El mismo procedimiento con el mismo fin utilizará el cineasta cuando vayan a la mansión del galán de cine.



Cabiria entrando en el *club*

- La contraposición también se produce una vez dentro del local, entre la prostituta proveniente de los bajos fondos romanos y el ambiente del club de “alto standing” y de clientela distinguida. Este escenario encuentra su contrapunto en la franca extrañeza de la mujer ante lo que ahí tiene lugar, resaltando la estupidez de las modas y el aburrimiento de las clases altas que asisten con desidia a un triste espectáculo de danza africana que no entienden ni les divierte, pero que lo sufren con el propósito de aparentar y de resultar “modernos”. Son la élite de intelectuales, artistas, nobles que

quieren ser distintos, estar a la “vanguardia”, donde cualquier cosa que viene de fuera les ha de resultar exótica e “interesante”. Dicho espectáculo nada tendrá que ver con el alegre y entregado baile que, segundos después, se marcará Cabiria.

- La desigualdad de la pequeña mujer ante las prostitutas de Vía Veneto, que resultan proporcionalmente más grandes y altas que la protagonista, además de más elegantes; nos habla, de este modo, de las diferencias sociales entre las mismas: una es una prostituta marginal y las otras son meretrices de lujo.



Cabiria y las prostitutas de via Veneto

- Y, por último, debemos reparar en la mejor amiga de Cabiria: la prostituta Wanda, contrapunto fundamental de nuestra protagonista que reafirma la naturaleza y características del personaje principal. Y es que Wanda está concebida para completar el retrato de Cabiria. Fellini exagera las cualidades físicas de ambas figuras y, al colocarlas una junto a la otra, estas diferencias resultan aún más extremas, con la intención de destacar, en un plano simbólico, sus significativas distinciones de naturaleza y carácter.

Así, mientras que Cabiria es una mujer aniñada, de cara redonda, de estatura muy baja y de comportamiento y maneras histriónicas; su amiga resulta grande, alta, femenina, bella, de rotundas curvas y modos serenos. Wanda y Cabiria son personajes opuestos pero complementarios, y su contraposición física apunta a sus diferentes personalidades: Wanda representa, por tanto, todo lo que no es Cabiria: cauta, madura, realista, sensata, descreída y comedida. Y al definir a “esta bella culona”, Fellini define, en sentido inverso, a su protagonista. Surge así, por oposición, la caricaturización de ambos personajes, al reunirlos en un mismo plano, reflejando a una Cabiria aún más diminuta en contraste con una Wanda aumentada y exagerada.



Wanda y Cabiria

Ejemplo de la meticulosa caracterización a la que el tándem Fellini/Gherardi sometía a sus actores lo encontramos, precisamente, en el personaje de Wanda —Franca Marzi—, que fue revestida de flotadores con agua para crear unas generosas curvas pues se buscaba aumentar la diferencia con

respecto a la mínima Cabiria al resaltar su exuberancia. Además, Marzi lleva peluca.

No debemos olvidarnos de la metáfora, que comienza a estar presente en el cine felliniano. El director ha querido desnudar el torso de los personajes masculinos que posteriormente van a rodear a Cabiria, y es aquí donde lo que a priori es solo un detalle cobra su sentido. No es gratuito que estén todos “a pecho descubierto”, tanto los niños como los adultos, ya que esta característica posee, lógicamente, una función: la de destacar su condición de macho, su virilidad frente a la prostituta mostrándola como asexual; y, al reflejar esta extrañeza, el cineasta va más allá y ahonda en la idea alegórica de representar a la mujer rodeada de hombres pues son los hombres en este relato los que, de uno u otro modo, la utilizan.

Que el director dedique casi dos minutos a la reanimación/manipulación de Cabiria pone de relieve la importancia que da al manejo del cuerpo de la mujer sin identidad por su carácter metafórico. Los hombres que la rodean nos podrían recordar a fieras salvajes, pues pareciera como si la cercaran en manada para manejarla, voltearla y zarandearla como si fuera una muñeca. Emerge, así, la idea de la mujer rodeada de hombres pero que, paradójicamente, no consigue el amor que tanto ansía; y se pone con ello de manifiesto la frustración de la misma, que busca desesperada casarse según su idea conservadora y “envenenada” de lo que socialmente significa el matrimonio, y eso la empujará a aspirar a cambiar de vida “le cueste lo que le cueste” y sin prever, por tanto, las fatales consecuencias de esta aspiración. Para ello, no duda en intentarlo repetidamente, hasta incluso, utilizando la vía religiosa, pidiéndoselo a la Virgen del Divino Amor. Este deseo de

cambio en un sentido moral supondrá uno de los temas fundamentales de la película.

Pero Cabiria no solo es víctima de su cultura y educación, hay en ella una búsqueda romántica de la pureza, pues posee el alma de una niña. El cónyuge simboliza la puerta a la felicidad para Cabiria y, por ello, persigue incansable un amor espiritualizado como representante de la estabilidad, la protección y el respeto social. Si bien esta ilusión romántica no la aleja mucho de cualquier chica de su edad en la época, así como de otros personajes fellinianos con procedencia “más decente”, como la joven burguesa de *El jeque blanco* o la pobre chica de *Agenzia matrimoniale* —episodio del *Amore in città*, 1953—. Cabiria es una víctima con instinto de supervivencia pero, según pensaba Fellini “tiene, sin embargo, una personalidad que la hace más propensa a ser víctima.”¹²³

El coguionista Tullio Pinelli explicó, al respecto de este personaje ínfimo y desgraciado, condenado al fracaso por su incauto carácter:

“Imaginamos la historia de una prostituta llena de calor humano y necesitada de amor, pero que siempre se enamora de chulos que intentan matarla. La película empieza con un individuo que la arroja al Tíber y termina con un tipo que quiere arrojarla al lago Castel Gandolfo.”¹²⁴

En contraposición a esta idea de búsqueda de un marido respetable está la ironía de que los hombres que Cabiria encuentra por el camino en sus largas noches, sus “enamorados”, le ofrecen exactamente lo contrario a lo anhelado: la roban, la engañan, la humillan y, finalmente, como cierre del filme, le hacen

¹²³ CHANDLER, Charlotte, ob. cit., p.129.

¹²⁴ ALFIERI, Carlos, ob. cit., p.116.

perder todos sus bienes, aquellos que dotaban a su vida de cierta dignidad. Aunque hay, al final, una nota de esperanza para esta “pobre de espíritu” que la hace volver a levantarse, empezar de nuevo.

Continuemos leyendo el guion original, donde, tras el rescate, Cabiria aparece inconsciente en una *trattoria* —taberna— cercana al río.

(III. 21. 22.)

“Attraverso i vetri Della veranda intravediamo Cabiria distesa su un tavolo, attorniata da un gruppo di persone; Amilcare, il bambino con la penna, i tre salvatori, il cameriere, la patrona, un cuoco, altre persone. Una sguattera si avvicina al gruppo portando un bichiere di cognac”¹²⁵.

—A través de las ventanas de la galería vemos a Cabiria recostada en una mesa, rodeada por un grupo de personas; Amilcare, el niño de la pluma, los tres salvadores, el camarero, la dueña, un cocinero, otras personas. Una ayudante de cocina se acerca al grupo llevando una copa de coñac—.

Resulta significativo que no existe, sobre el papel, rastro alguno del rico carácter simbólico que poseerá después dicha escena. El cuerpo de Cabiria aparece sobre una mesa. No se halla intención alguna de manipulación del mismo para tratar de reanimarla, y solo se espera a que vuelva en sí. Además, la protagonista está rodeada por hombres y mujeres, sin sobresalir, así, el sentido masculino de los que la observan. La muchacha se despierta, pues, rodeada de hombres y mujeres, preocupados, que se establecen en torno a ella a merced de una reacción natural. La situación resultaba, por tanto y en un principio, simple.

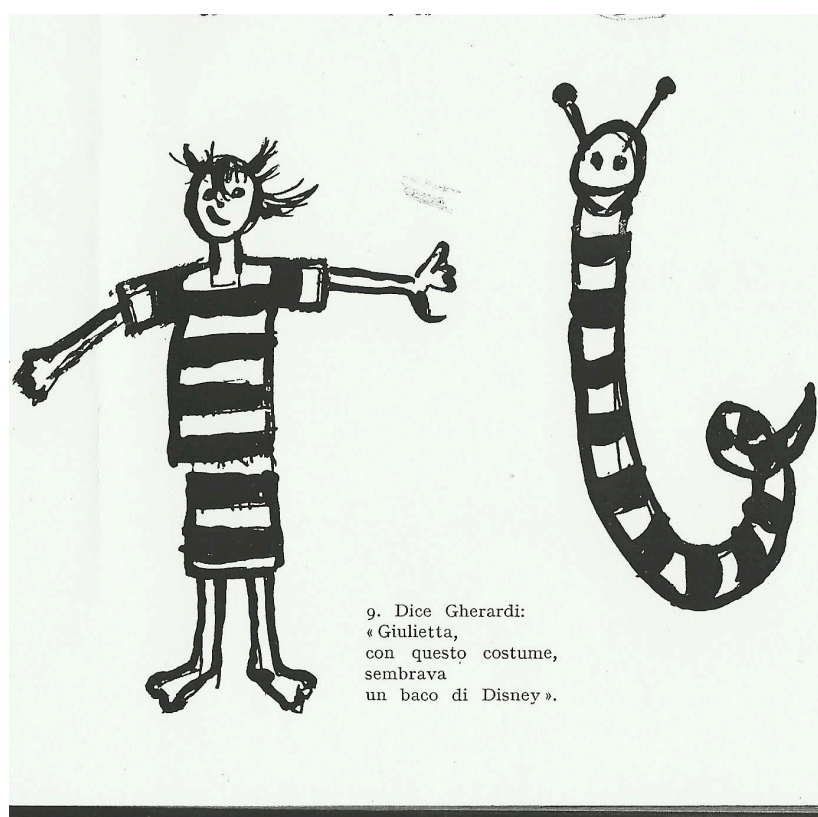
¹²⁵ FELLINI, Federico, *Le notti di Cabiria di Federico Fellini, a cura di Lino Del Fra*, ob. cit., p.80.

Hemos decidido ofrecer estos pasajes del guion para entender, de este modo, que estamos ante un director que comienza a dar muestras de carácter, anteponiéndose creativamente al texto escrito —en el que él es uno de los autores—, viéndose capacitado como realizador de superarlo, de enriquecerlo, de hacerlo más interesante y complejo, alcanzando cuotas alegóricas que no desarrolló en *I vitelloni*. En el texto audiovisual decide dotar de exclusiva importancia a los hombres, tanto niños como adultos, de torsos desnudos, y elimina así la presencia de las mujeres —salvo la justificada aparición de la novia quien se mantiene, desde un primer momento, apartada del grupo de varones, y cuya presencia hace que la intención implícita del realizador al respecto de los hombres no resulte demasiado evidente y burda—.

Que estos cambios hayan sido concebidos ulteriormente refuerza la importancia que da a dichas modificaciones como una evolución necesaria en su desarrollo narrativo como cineasta. Además deja patente, como lo hará posteriormente en *Otto e mezzo*, su capacidad para improvisar y modificar escenas —siempre sobre una importante y rigurosa base de trabajo—. Herencia, por otro lado, de su maestro neorrealista, Roberto Rossellini.

Más allá de la estética puramente realista y de su dominio seguro de la puesta en escena y, a través de la misma, de la plasmación de las figuras retóricas, encontramos en el largometraje algún dispositivo que apunta ya a una poética muy personal y subjetiva. Y es, precisamente, el personaje protagonista el que supone la ruptura con la estética realista. Si reparamos en documentación complementaria que puede resultar de interés para nuestro estudio, encontramos elementos que vuelven a incidir en la idea de infantilizarla, de “angelizarla”, de diferenciarla. En sus bocetos originales sobre los personajes del

filme, el director artístico Piero Gherardi compara a Cabiria con un personaje de la Disney —v. boceto 1, donde Piero Gherardi escribe: “Giulietta con un vestido que parece un gusano de Disney”¹²⁶—, uno de esos simpáticos animalitos que hablan y cantan todo el tiempo. Queda patente, nuevamente, la concepción pueril del personaje reflejada en un físico como la extrapolación de su propio interior, el de un ser iluso, simplón y soñador. En la imagen, vemos dibujado un gusano a rayas al lado del boceto de Cabiria, donde se muestra el vestido, también a rayas, con el que se la presentará en la primera secuencia del largometraje. La identificación entre ambos es evidente, es una creación completamente subjetiva, nada que ver con una concepción realista pues, al compararla con un gusano, la animaliza.



Boceto 1

¹²⁶ FELLINI, Federico, *Le notti di Cabiria di Federico Fellini, a cura di Lino Del Fra*, ob. cit., p. 31.

En los siguientes bocetos de vestuario —v. boceto 2: “Cabiria con traje de invierno y traje de lluvia” —, reparamos en que el personaje sigue conservando el perfil cómico y naíf que le caracteriza, con una simpática coleta alta, un bolsito y unas pequeñas botas. En el dibujo de la izquierda lleva, además, en la cabeza, dos pompones a modo de orejeras cual animalito de peluche. Estos diseños de vestuario serán plasmados en la representación fílmica con gran fidelidad.



7, 8. Disegni
di Piero Gherardi.
Cabiria
in tenuta invernale
e in tenuta
da pioggia.

Boceto 2

Cabiria es la caricaturización de una prostituta convertida en clown asexual, cuyo medio de supervivencia es el de comercializar con el placer, el placer suministrado a los varones. Y he aquí la ironía felliniana y el primer elemento de reinención del objeto representado: la paradoja de un personaje que ya en su primigenia concepción se halla en contradicción. La pequeña mujer, con su vestido a rayas, su cejas extrañamente pintadas y su expresión histriónica, representa un payaso que no puede gozar ni dar placer porque podría decirse que

carece de sexo y, sin embargo, sexo es lo que ofrece en su profesión gracias a la que subsiste.

Si tenemos en cuenta los bocetos de Gherardi, comprendemos que esta condición de “payaso” estaba absolutamente definida en la preparación de la película, siendo integrada por Fellini de un modo magistral sin hacerla desentonar con el ambiente costumbrista por el que transita en el filme; pues la idiosincrasia de Cabiria es la de los personajes que provienen del mismo ámbito social —su vestuario no contrasta notablemente con el del resto de las prostitutas, todas exageradas—. Su diferencia con los mismos se halla en su extrema bondad, en su aparente fragilidad y en su —al mismo tiempo— entereza, dada la peculiar forma de concebir el mundo por parte del ser compuesto por Masina con precisión y sensibilidad.

Es la prostituta un personaje casi lírico, dotado de un histrionismo que le hacen destacar con respeto al resto y que apunta a una creación de un individuo de naturaleza desnuda y única. Y la belleza de su pureza le convierten en un personaje extraordinario; por ello, de este modo, la caracterización de la protagonista no puede ser la de los demás porque ella no es igual a los otros, y esta inocencia de la mujer ha de resultar —y así lo conciben sus autores— genuina y especial, poética, como su condición dentro del universo felliniano.

Es como si Fellini hubiera partido de una escena neorrealista y la hubiera reinventado, pues es, desde la subjetividad, desde donde el cineasta concibe esta película y a su personaje principal. Cabiria es un personaje romántico. El propio Fellini se mostraba de acuerdo en destacar la influencia en *Las noches de Cabiria* del filme *Luces de la ciudad* —1931— de Charles Chaplin. Además, reconoció que la

prostituta recuerda al vagabundo creado por Chaplin y protagonista del largometraje mucho más que al de Gelsomina de *La Strada*¹²⁷ —aunque, bien es cierto que, en nuestra opinión y como ya hemos destacado en el análisis, Gelsomina está muy presente en Cabiria—.

Como el esperpento de Valle-Inclán que exagera los rasgos y defectos de una sociedad para hacerlos más visibles y evidentes al lector/espectador, Cabiria es la representación expresionista de un personaje real, la prostituta con maneras de payaso. En sus histriónicas muecas de alegría, ilusión, tristeza y frustración se advierten también muchos de los caracteres de sus contemporáneos, muchas de las herencias y frustraciones de una época de posguerra dominada por las múltiples carencias, tanto materiales como del espíritu, y donde se recurre a Dios en busca de amparo y solución.

Aparece, en la configuración del personaje, la dimensión mística que muchos han querido ver inherente a Cabiria, en su naturaleza piadosa y su búsqueda espiritual de la salvación por medio del cambio de vida, pues, cual mártir, ronda las noches romanas, penando por diferentes sucesos, y su búsqueda de la redención estará simbolizada por un marido que le dé la seguridad que ansía. De esta forma, el largometraje fue calificado por *Film Ideal* como “la película más cristiana de Fellini”¹²⁸. Esta revista especializada, de corte cristiano, hablaba del director católico en estos términos:

“El realizador de la piedad, de la conmiseración humana, de la maravillosa fe en la posibilidad de redención del hombre. Sus personajes llegarán desde cualquier trasfondo, pero todos tienen un anhelo de

¹²⁷ CHANDLER, Charlotte, ob. cit., p.128.

¹²⁸ LANDABURU, Félix De, “Con Fellini y con Cabiria en Genova” en *Film ideal*, nº9, Madrid, junio, 1957, p.21.

superación de su propia circunstancia y un inconsciente deseo de sobrenaturalidad.”¹²⁹

Así se expresaba Fellini, en su momento, sobre la espiritualidad de Cabiria y de otros de sus personajes, afirmando, frente a las declaraciones contrarias que realizaría con posterioridad, su pertenencia al Neorrealismo:

“Yo creo ser tanto o más neorrealista que los neorrealistas dogmáticos. Rossellini, al rodar *Roma, città aperta*, no sabía que hacía Neorrealismo. Después se ha querido levantar un muro alrededor del Neorrealismo y ponerle una bandera. Se nos reprocha, tanto a Rossellini como a mí, el haber saltado por encima del muro. Zampanó, Gelsomina y Augusto no son excepciones. En el mundo hay muchos más Zampanós que ladrones de bicicletas, y la historia de un hombre que descubre a su prójimo es tan importante y tan real como la historia de una huelga. Lo que nos separa es, sin duda, el poseer una visión materialista o espiritualista del mundo... Pero yo creo en la oración y en el milagro.”¹³⁰

Y es que la vía de la subjetividad es el mejor camino para alcanzar la verdadera realidad en palabras de Fellini:

“Nadie es más realista que la persona que tiene visiones-sueños, porque lo que hace es intensificar la realidad más profunda, que es su realidad.”¹³¹

¹²⁹ VVAA, “Giulietta Masina, páginas especiales para el nuevo cine italiano” en *Film ideal*, nº20, Madrid, junio 1958, p.17.

¹³⁰ G.HOVALD, Patrice, *Le neo-realisme italien et ses createurs*, Paris, Les Editions du Cerf, 1959 —*El Neorrealismo y sus creadores*, trad. español José Vila Selma, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, p.11—.

¹³¹ CHANDLER, Carlote, ob. cit., p.68.

Pero Cabiria no se muere de hambre, no vive en la calle, no mendiga, no rechaza su profesión, no pasa penurias de subsistencia, y esto la aleja de las experiencias de los protagonistas neorrealistas. El filme no se centra en su día a día, en sus dificultades como prostituta perteneciente a un desfavorecido estrato social. Tiene una casa, ropa y ahorros en el banco. Su “pena” resulta, como en *I vitelloni*, es de carácter existencial.

La denuncia social no forma parte de los intereses del director. No idealiza los bajos fondos pero tampoco los encrudece. Un claro ejemplo de ello fue que, durante la producción de *Las noches de Cabiria*, se estaba debatiendo en el parlamento italiano una moción relativa al mundo de la prostitución que supuso un acontecimiento de gran repercusión pública. El 21 de enero de 1955 la senadora Lina Malin presenta un proyecto de ley en el Senado pidiendo la abolición de las casa de citas. El 20 de febrero de 1958 se aprueba la ley y las casas serán prohibidas y cerradas el 20 de septiembre de ese mismo año. El caso no estuvo exento de polémica social debido a las quejas de prostitutas y proxenetas. Y, aunque el rodaje de *Las noches de Cabiria* coincidió con este momento capital en la historia del meretrício en Italia, Fellini no solo no relacionó la película con este hecho sino que, ni siquiera, le dio la menor relevancia¹³². No aprovechó este acontecimiento de ardiente actualidad para reflejarlo en su largometraje, eludiendo el compromiso con el presente. Los asuntos de interés político-social no se hallaban entre los temas fundamentales de sus películas, ni entre sus intereses personales. Y con esto, debemos atender a las palabras del propio cineasta:

¹³² KEZICH, Tullio, ob. cit., p.183.

“Para mí es importante decir que no hago películas con mensaje. Naturalmente, no quiero decir que mis filmes no tengan ningún significado. Incluso recibo mensajes que mis personajes me revelan, pero no por anticipado sino mientras avanzamos.”¹³³

Volviendo al inicio de este apartado y a la “voluntad verista” en torno a la preparación del largometraje, tuvo Fellini, en palabras de Peter Bondanella, la idea de realizar “un pseudoneorrealista estudio de la prostitución en la sociedad Italiana” —“a pseudoneorealist study of prostitution in Italian society”¹³⁴— y verdaderamente, no pierde, en un primer momento, la razón al calificar como “pseudoneorrealismo” a su proceso de documentación en torno al filme, ya que el director, a pesar de su inmersión en la realidad de la época, no pretende recrear ambientes y situaciones donde, desde la estética hasta los contenidos, se fundamenten en la cruda realidad. Sus episodios no se comprometen con lo ordinario de la existencia en todos sus matices, sino que recogen hechos extraordinarios en la vida de la mujer que surgen por su carácter insólito y de alma poética. Él toma de su interesante investigación en torno a los universos extremos de la capital italiana aquello que le interesa y le será útil para la historia de su prostituta/payaso.

Pues bien, llegado a este punto, podemos finalizar este repaso a los mecanismos de la “realidad” de *Le notti di Cabiria* con la idea de que estos se valen de nociones de representación realista que no son conformadas con la intención de reflejar una realidad para denunciarla, ni tan siquiera con la intención primaria de reproducir la realidad para ser fiel a la misma; sino que le

¹³³ CHANDLER, Charlotte, ob. cit., p.194.

¹³⁴ BONDANELLA, Peter, ob.cit., p.25.

sirven al cineasta para dotar a su narración de un importante peso de verismo —fundamentalmente estético, aunque también en el reflejo de costumbres y comportamientos— que le resulta más accesible, en eso momento de su carrera, que reinventar absolutamente una realidad de acuerdo a su fantasía —como hará posteriormente—. Y de este modo, puede centrarse el cineasta en configurar un engranaje cinematográfico de narración más elaborado que defina de forma más compleja la psique de su protagonista y su historia.

En *Las noches de Cabiria* la realidad no es filmada tal cual es pues todas las acciones están preparadas, planificadas, marcadas; todos los espacios fueron manipulados, intervenidos, modificados, en mayor o menor grado, por el director artístico Piero Gherardi. No hay nada que se deje al azar o a la improvisación frente a la cámara, a pesar de que la estética se cubra de un carácter naturalista. Las actrices que iban a encarnar a las prostitutas se sometieron a largos procesos de caracterización con numerosas pruebas de vestuarios y maquillajes.

Fellini sabe lo que quiere que suceda antes de dar la voz de acción y, aunque se produzcan cambios a última hora e imprevistos, no trata, como los neorrealistas, de reproducir la realidad atrapando el instante. La cotidianidad forma parte de la mixtura con otros artificios que sustentan su narración pues comienza a asumir notables recursos retóricos. Y todas estas intervenciones en torno a la construcción de dispositivos para el relato se hacen en la medida de servir a la definición y el seguimiento del personaje protagonista, personaje cuya formación por parte del tándem Masina/Fellini resuelve en una creación completamente personal y alegórica.

8.3. La verosimilitud en *Las noches de Cabiria*

Las noches de Cabiria es una obra homogénea en su diversidad manejando una estética de naturaleza realista en convivencia con una reconocible poética propia que el creador aún no asume en posiciones radicales —como sucederá posteriormente en su filmografía y donde alcanzará planteamientos estéticos exagerados—. Fellini ha evolucionado significativamente siendo más firme en cada decisión, manejando una reveladora economía de medios que resulta más elocuente, rica y efectiva que en *I vitelloni*. Es decir, ya apenas queda rastro del director inseguro de antaño que se apegaba a planteamientos básicos con los que poder dominar el espacio fílmico sin asumir importantes riesgos. La narración se hace, pues, más compleja, viendo sus efectos en el reforzamiento del punto de vista, del espacio fuera de campo —dotándole de una importancia narrativa y expresiva más allá de su uso convencional—, de la ironía a través de la contraposición, de la caricaturización y de la sinécdoque.

Se produce un evidente desarrollo narrativo-expresivo que se lleva a cabo en todos los aspectos y planos de la película, tanto en forma como en contenido, llegando a significativos niveles metafóricos. Construye un relato absolutamente coherente con sus códigos establecidos, y donde todos sus planteamientos están al servicio de una misma idea.

Hallamos en este filme elementos de gran verismo que son fundamentales para enriquecer el texto, pues toda película narrativa, aunque reinvente por completo la realidad, necesita mantenerla como referente y beber de ella ya que el espectador ha de reconocer e identificarse con un mínimo de elementos de la historia. En esta obra el enriquecimiento a partir de aspectos realistas es claro

pero se conciben al servicio de otros fines absolutamente alejados del los objetivos del Neorrealismo. Todos los referentes reales —al igual que en el primer filme objeto de nuestro análisis—, como el afán del realizador por conocer y empaparse de los bajos fondos romanos, resultan enriquecedores para la construcción de su cosmos fílmico; pero ahora son dispuestos en un planteamiento de contrapunto con la intención de ir más allá, elaborando un discurso más minucioso que se fundamenta conceptualmente en una innegable contraposición estética que apunta a diferencias éticas en cuanto a personajes y ambientes. Cada uno de estos elementos no tendrán una preparación espontánea sino que resultan una pieza fundamental de un puzle simbólico que el director ha determinado en su cabeza dejando entrever la trama subyacente, aquello de lo que no se habla pero que es el objeto principal del realizador: la singularidad del personaje protagonista.

Pongamos nuestra atención en la planificación, donde el cineasta compone con mayor soltura los movimientos de sus actores y que, sobre todo, están concebidos, no solo para formar parte del engranaje de la puesta en escena con precisión, sino que, también, son esenciales para constituir el contenido temático, el objetivo final. No tenemos más que reparar en cada uno de los planos donde cada personaje va de una posición a otra, colocándose en el lugar del cuadro habilitado para el mismo, formando parte de la composición establecida con una apariencia realista que, sin embargo, constituye un contenido simbólico determinante para constituir la riqueza dimensional del texto que nos ocupa.

A veces los objetivos del director destacan por encima de los de sus personajes, siendo este, pensamos, un mal menor, casi imperceptible para el espectador. Y es que todos los elementos de apariencia naturalista están

dispuestos para engranar una significación final, que se vale de una estética que nada le debe a adscripciones a movimientos realistas en cuanto a intenciones de denuncia social, a compromisos preestablecidos, pero sí a la experiencia y a la formación del cineasta. Fellini parece, pues, haber superado su vínculo con el “deber” neorrealista a pesar de que, al menos estéticamente, este componente está muy presente en el largometraje.

Nos encontramos ante un cineasta que se siente cómodo y libre con la narración y sus componentes, y que comienza a mostrar aquello que apunta a una personal visión de la representación fílmica, pues ha encontrado como plasmarla en la pantalla, y se atreve a hacerlo utilizando la puesta en escena como discurso metafórico, consiguiendo, en su evolución, un planteamiento coherente. La propia Cabiria está determinada por actriz y director para destacar en el texto, pues esto ha de suceder en la medida que la pureza de la protagonista la constituye como un ser especial, diferente, y, por tanto, ha de poseer, sin perder un ápice de verosimilitud, una singular caracterización que roza lo histriónico con una representación llena de muecas y simbología del clown. No podríamos decir, por tanto, que la mujer no pertenece al ámbito del resto de las prostitutas o que se nos antoja atípica en el contexto obrero y humilde en el que vive. Es un personaje, incluso, característico de su ambiente social pues no pierde su conexión con la realidad, inspirado en la mujercita de similares características que el cineasta conoció mientras rodaba *Almas sin conciencia*. No hay nada, pues, completamente asombroso en Cabiria y, sin embargo, supone un personaje fuertemente único y expresivo, pero integrado e integrador, en torno al cual se dispone y se organiza la película. Y he aquí la maestría del cineasta, la de hacer convivir, en plena concordia, planteamientos realistas con dispositivos de un universo subjetivo y

expresionista, que, a primera vista, podrían resultar radicalmente opuestos y, por tanto, inconciliables.

9. LA REALIDAD CINEMATOGRAFICA EN *OCHO Y MEDIO*

9.1. *Otto e mezzo* y su inspiración autobiográfica

A propósito del germen de la que se convertiría en una obra maestra del Séptimo Arte, por su complejidad y su honda relación con el proceso de creación fílmica, Carlos Alfieri apunta:

“Tras su espectacular triunfo con *La dolce vita*, Fellini empezó a sentir terror por el posible agotamiento de su inspiración creadora, un fantasma que planea a menudo sobre los artistas. Temía haberse vaciado, haberlo dicho todo en su obra anterior. Por lo demás, transpuesta la barrera de sus cuarenta años, atravesaba una profunda crisis existencial, uno de cuyos elementos principales era, como siempre, el estancamiento de su matrimonio con Giulietta.”¹³⁵

Como ya hemos resaltado en el análisis, no podemos analizar *Fellini, ocho y medio* sin concebirla íntimamente ligada a la persona de Federico Fellini y a su momento de creación del filme, ya que es en este relato donde el cineasta configura no solo su particular universo —un universo maduro, barroco, exaltado y refinado— sino que vuelca en el mismo su propia situación personal, convirtiendo su octavo largometraje en una obra profundamente autobiográfica donde la mayoría de lo narrado encuentra un destacado referente en su propia vida.

Es la de *Otto e mezzo* la historia de un director de cine —interpretado por Marcelo Mastroianni— quien se ha recluso en un balneario para recuperarse y

¹³⁵ ALFIERI, Carlos, ob. cit., p.149.

descansar. Allí, planea y trata de concebir el proyecto de su nueva película, cuyo rodaje resulta inminente, por lo que el director es asediado, en la propia estación termal, por los miembros del equipo de filmación que se han instalado en el lugar, para preparar la producción del largo. Además, Guido Anselmi, que así se llama el protagonista, recibe la visita de su mujer y de su amante. Pero el realizador no logra concentrarse, se halla ante una crisis creativa. Sus pensamientos se pierden entre sus recuerdos, sueños y fantasías, en busca de la ansiada inspiración. A este bloqueo artístico se le sumarán sus complicaciones personales —sus problemas con su esposa, sus infidelidades, su salud resentida— y, durante ese periodo, toda esta problemática devendrá en un conflicto existencial que le hará evadirse de su arduo presente, mostrándose incapaz de asumir responsabilidades.

Este relato cinematográfico tiene mucho que ver con el trance creativo y la estancia real de Federico en un balneario, años atrás, para recuperarse de una enfermedad venérea, antes del rodaje del filme que nunca llegó a realizar, *Il viaggio di G. Mastorna*. Creó *Otto e mezzo* entre el miedo a afrontar sus obligaciones como director y las múltiples divagaciones entorno a sus circunstancias actuales y pasadas. El cineasta se inspira en su propia y confusa situación personal como realizador para construir con solidez su película, y, de este modo, determina una paradoja, al utilizar esta crisis creativa como una fuente inagotable de inventiva para componer lo que será *Fellini, ocho y medio*. Fellini le presta a Guido Anselmi, además de su situación profesional, sus relaciones personales, sus recuerdos de infancia, sus orígenes y prácticas; y, en esta carrera hacia atrás, hacia sus impresiones —a veces fantásticas— y traumas terribles de su niñez, el creador italiano explicará los motivos de su personaje y, lo que es aún más interesante, los suyos propios.

Pero hay una segunda y tercera pirueta en ese texto, al establecer Federico que su personaje protagonista de ficción cree, a su vez, un nuevo personaje inspirado en la vida de Anselmi, y, así, después, que este construya a otro y el otro al otro; como si se tratara de dos espejos enfrentados donde si miramos en uno de ellos asistiríamos al reflejo de múltiples espejos dispuestos uno dentro del otro, que se extenderían de manera infinita. Y es que Guido trata de realizar una obra sobre un cineasta con idénticas circunstancias a las suyas; y, si continuáramos con esta cadena interminable, como si de un juego de muñecas rusas se tratase, el tercer director —el personaje compuesto por Guido— resulta también una proyección del propio Fellini, un hombre de férrea educación cristiana en busca de una revelación que desea provenga del místico Cardenal, que dé sentido a su vida y a su propia película.

Todos ellos son, pues, realizadores en busca de la anhelada inspiración, y creaciones, en última instancia, del director riminés. La única distinción con Federico Fellini es que Guido Anselmi, a diferencia del primero, no llega, salvo en sus sueños más dulces, a filmar con éxito la película y se pierde en un desbarajuste de ideas, miedos y gentes.

Fue Federico un hombre criado en un estricto catolicismo. Su madre, Ida, era una mujer puritana y severa, cuyo fuerte carácter chocaba con el de su hijo. Es precisamente este uno de los motivos que hicieron que Federico pusiera una gran distancia con su Rímini natal y su familia, resultando llamativo que esta localidad, a la que no le gustaba volver con frecuencia, estuviera, sin embargo, presente de manera, a veces, tan destacada —bajo otros nombres— en su filmografía. Su padre, Urbano, era viajante de comercio, y pasaba largas jornadas fuera de casa, algo que, unido a sus infidelidades, provocaba grandes conflictos con su madre

durante los breves periodos en los que volvía a la casa familiar. Cuenta Federico que al entierro de su progenitor asistieron las amantes de este.

La sexualidad era tabú en la familia y en el colegio cuando Fellini era pequeño. No se hablaba del sexo y, obviamente, los niños y adolescentes eran unos completos ignorantes al respecto. Todo, para ellos, era un misterio, una curiosidad, una búsqueda. Y de este modo, las prostitutas suplían las carencias de los jóvenes, al permitirles acceder al universo del placer, al descubrirles el cuerpo femenino —esta noción ya está ligeramente trazada por Fellini en *I vitelloni*, como hemos comentado, en el momento de la aparición de la prostituta Roseta—.

El fantasma de la infidelidad también rondó al matrimonio Fellini/Masina, habiendo heredado el director de cine las tendencias amorosas de su padre, y, basándose posiblemente en su experiencia personal, crea el personaje de la bella, entregada y sumisa amante del cineasta Guido¹³⁶. La comparación entre Julia —Anouk Aimé— y Carla —Sandra Milo—, caracterizadas como la mujer y la amante del protagonista, con las figuras de Cabiria —Giulietta Masina— y Wanda —Franca Marzi— resulta inevitable.

Pero, ante un largometraje tan íntimamente ligado al autor y que establece una relación tan estrecha entre Guido y Fellini, nos resulta aún más ineludible no relacionar a la propia Julia con la Masina, ambas esposas del director, una del de ficción y la otra del real. El papel de la mujer del cineasta Anselmi será interpretado en *Ocho y medio* por Anouk Aimée, a la que Fellini afeó en ciertos aspectos cortándole el pelo y las pestañas, colocándole unas gafas de pasta y

¹³⁶ La propia Sandra Milo narraría en varios artículos y reportajes su historia de amor extramatrimonial con Federico Fellini durante diecisiete años.

pintándole con lápiz negro y marrón la cara de pecas. La inspiración en Giulietta nos resulta evidente, no como referente absoluto, pero sí con la idea de desproveer a la Aimée de su característica belleza y hacerla más equiparable a la Masina, una mujer de belleza común, menos enfática. Atendamos a las declaraciones que en una conversación con Costanzo Costantini llevaba a cabo Giulietta sobre su peculiar físico:

“Yo nunca me he gustado a mí misma: soy una liliputiense, tengo la cara redonda, el pelo hirsuto. Desde que preparaba *La strada* soñaba con que Federico me diera el rostro de la Garbo o de Katherine Hepburn, pero en vez de eso me volvía la cara más redonda, y el cabello más hirsuto, y me empequeñecía todavía más. Hizo de mí una *punk ante litteram*.”

Fellini respondía a estas palabras con una galante mentira:

“Te hice más seductora que a Jean Harlow y Marilyn Monroe.”

A lo que la actriz, intérprete de Cabiria, añadía:

“Como ustedes saben, Federico ama a las mujeres monumentales, opulentas, fastuosas, pero yo, precisamente por ser diminuta y flaca, logré colarme entre aquellas estatuas vivientes escondida en los personajes de Gesolmina, Cabiria, Giulietta de los espíritus, Ginger, celebrando así mi venganza sobre él.”¹³⁷

Y, obviando el plano de la realidad y la ficción de la vida conyugal del matrimonio de Federico y Giulietta, debemos destacar estos personajes de bellas culonas a los que alude Masina como referentes absolutos de lo que será el

¹³⁷ COSTANTINI, Costanzo, ob. cit., p.30.

imaginario felliniano; mujeres enormes y de destacadas curvas como la amante de Guido, que nos hablan no solo de su atracción por la mujer de excesiva feminidad sino de su modo de concebir el sexo y lo erótico, muy relacionado, como ya hemos comentado en el análisis, con los preceptos recriminadores y desnaturalizados de la jerarquía católica.

9.2. La representación fílmica en *Ocho y medio*

Hemos seleccionados estas cuatro secuencias del filme *8½* por varios motivos:

En primer lugar, porque ponen en relación dos temas fundamentales en torno a los cuales gira *Fellini, ocho y medio* como son la educación católica y las primeras pulsiones sexuales; representados, esencialmente, por la Iglesia y la Saraghina, figuras concebidas como inseparables para el relato, que son, al mismo tiempo, madres y fuerzas temibles. La Iglesia, como represión del deseo, como figura castradora, y la Saraghina, como origen terrible de dicha pulsión sexual, desconocida y extraña; se disponen, en el texto, como las dos caras de una misma moneda.

En segundo lugar porque, narrativamente, esta secuencia inicial, donde Guido se encuentra con el Cardenal, es la que sirve de puente entre el tiempo presente de la narración —protagonizado por un Guido adulto— y el tiempo de los recuerdos, que es, en este caso, el de la evocación de la figura sobrenatural de la Saraghina y la visita que Guido realizó a la playa cuando era un niño para verla bailar el mambo, así como su posterior castigo. Es en esta convivencia de varios

tiempos y espacios fílmicos —presente, pasado y tiempo imaginario—, por la que deambula confuso el protagonista a lo largo del relato audiovisual, donde Fellini se mueve con soltura y firmeza, lo que evidencia una gran complejidad y sofisticación con respecto a las estructuras narrativas de sus anteriores películas —lineales, sin saltos en el tiempo—. Estas alternancias entre el presente y el tiempo de la memoria y la fantasía se encuentran, evidentemente, en la antípoda de una concepción realista.

Hay que tener en cuenta, además, en tercer lugar, que *Otto e mezzo*, y en especial estas secuencias que vamos a analizar, posee, como ya hemos señalado, importantes y casi permanentes referencias autobiográficas esenciales para la solidez del texto fílmico que apuntan a una representación subjetiva. Una de ellas la hallamos en el encuentro con la Saraghina, durante un periodo estival, en el colegio de Fano, donde Fellini estudiaba interno, cuando el director riminés descubrió, con ocho años, a la prostituta. Fue la primera vez que Fellini vio a una meretriz en su vida, su primer contacto con lo erótico, con lo prohibido, con el sexo. Y es, también, en el relato, la primera vez para Guido.

Nos hallamos en *8½* ante un cineasta seguro, experimentado en su puesta en escena, que decide no renunciar al artificio fílmico, más aún, se nutre de él. No hay rastro, en esta realización, del pudor de *I vitelloni* en un cineasta que ya comenzaba a dar muestras de firmeza para desplegar un carácter creativo y simbólico en *Le notti di Cabiria*.

La planificación se vuelve más refinada y compleja, propia de un artesano virtuoso, con oficio. Incorpora, directo y sin titubeos, el punto de vista, que ya había introducido con ciertos arrestos en *Cabiria* —por ejemplo el plano

subjetivo de la huida de Giorgio con el bolso— y que ahora desarrolla de manera categórica, convirtiéndolo en parte necesaria de su discurso: El bosque donde se resguarda el Cardenal, cual tótem sagrado oculto en lo más profundo de la jungla, es concebido como un lugar misterioso e intransitable, identificándole con el propio carácter inaccesible y místico del alto prelado. Por ello, se utiliza un travelling que avanza entre la vegetación, como plano subjetivo de Guido, para que el espectador vea lo que este observa a medida que se va adentrando poco a poco en tan “sacro lugar”. Otra muestra de ello es el plano del punto de vista de Guido niño llegando hasta el confesionario, que refleja el miedo del pequeño, aterrado tras el castigo que le han causado los sacerdotes, con la intención de infundirle al momento la turbación que siente ante el “gran pecado” que ha cometido.

La intervención y el control del director se hace notable, con numerosos, rotundos y meticulosos movimientos de cámara que han requerido de una gran preparación previa y que, al integrarse absolutamente con las milimétricas acciones, se resuelven de un modo orgánico a la narración. La cámara se mueve entre los personajes, ya no toma principalmente la escena desde fuera —a diferencia de *Los inútiles* y, salvo excepciones, también en *Las noches de Cabiria*— sino que se implica con la narración, introduciéndose dentro de las situaciones. Se evidencia una clara previsión para retratar unas acciones limpias con respecto a la cámara, ya que el cineasta aprende a apoyar con rigor todos los movimientos de esta en los de sus personajes: Véase el plano 1 de la secuencia 3, que narra la aparición de la Saraghina, y que podría resolverse de forma sencilla, pero que, por el contrario, está complejamente constituido por innumerables y muy diversos

movimientos de cámara, así como cargada de una precisa y alegórica retórica fílmica a todos los niveles de la puesta en escena.

Se emplean, también, con mayor determinación que en el anterior filme analizado, los planos picados y contrapicados con intención expresiva, como los destacados contrapicados de la Saraghina que la ensalzan sobre el cielo resaltando su grandiosidad frente a los asustados pequeños.

Juega, de manera habitual, con el espacio fuera de campo, como ya lo comienza a hacer con habilidad, y de manera distinta a la convencional, en *Las noches de Cabiria*, valiéndose del mismo de manera inteligente y efectiva, yendo más allá, convirtiéndolo en protagonista del relato y dotándole de nuevos elementos que le permitan adentrarse más en su historia, con un resultado elocuente y dramático. Una muestra de ello es la presentación de la Saraghina, ser que ya ha sido anunciado a gritos en la secuencia anterior, en el patio del colegio, para intensificar su figura en el relato sin ser vista ni por el niño Guido ni por el espectador. Y que, ya en la playa, su presencia continúa protagonizando la escena a través del espacio en off al que miran los chavales y donde la misma habita, pero retardando su aparición, para dotarle del carácter sugestivo que Fellini busca.

Si en *Cabiria* se llevaba a cabo un uso de planos más abiertos y grupales que permitían realizar a los actores las coreografías de manera más sencilla, especialmente para que no se encontraran tan limitados por el encuadre; en este, su octavo largometraje, comienza a utilizar un mayor número de planos en rodaje, especialmente precisos y rigurosos en sus composiciones, y esto se mantiene en las abundantes escenas corales, frente a los escasos y rígidos planos

de *Los inútiles*. Aumenta así la complejidad al resolver en cuadros más cerrados y, por tanto, más necesitados de rigor para con las marcas de cámara por parte de los intérpretes que, por otro lado, necesitarán un mayor tiempo de preparación y ensayo. Al respecto hablaba Jean Rougeul que interpreta a Carini/Daumier, el crítico intelectual —un escritor en la realidad—, quien dada su condición de actor no experto pudiéramos pensar que le resultaría más dificultoso adaptarse con exactitud a la medida planificación felliniana:

“Nos da el texto media hora antes de filmar: el tiempo justo para aprenderlo. Y luego él procede por el exterior, todas su indicaciones sirven para definir el personaje o la acción desde fuera. Logra que hagamos lo que quiere, pero al principio uno busca instintivamente una explicación interior que él no da. Además hay todos esos pedacitos de madera en el suelo; no sé nunca donde están y hay que tener cuidado en no parecer que uno los está buscando, pero si uno se detiene un centímetro antes o un centímetro después, el gran primer plano se ha jodido...”¹³⁸

Hay indicaciones milimétricas que los actores cumplen a la perfección. Es, por tanto, en este largometraje cuando las coreografías adquieren una exactitud y, al mismo tiempo, una invisibilidad completa, estando al servicio absoluto de la puesta en escena, dispuestas en gran armonía y con escrupulosidad con respecto a la cámara. En *Las noches de Cabiria*, sin embargo, a pesar de que ya había una muy significativa evolución, todavía la “intención” del realizador parecía sobreponerse a la de sus personajes, en algunos traslados que no se reflejaban en unión perfecta con la narración. En *Fellini, ocho y medio*, sin embargo,

¹³⁸ BOYER, Deena, ob. cit., p.66.

absolutamente todos los pasos y acciones están justificados y constituidos para la trama, y se vuelven más laboriosos y delimitados. Y es que, en esta última película que nos ocupa, la puesta en escena resulta integrada e integradora, tanto en un sentido estético como ético, e incluso, yendo más allá, simbólico. Todo esto devendrá en el uso de un mayor tiempo de preparación para su filme y, por tanto, en un más amplio presupuesto del que disponer, algo, por otro lado, lógico y posible para un director ya consolidado que acaba de estrenar con gran éxito *La dolce vita* —1960—.

Las anécdotas en torno a la interminable preproducción y rodaje de *Otto e mezzo* son múltiples. Cuenta Boyer que los días previstos para rodar en el bosque el esencial encuentro con el Cardenal¹³⁹ se hicieron interminables, superando con creces las jornadas previstas para dicho set, y es que Fellini se tomaba todo el tiempo que necesitaba para su proceso creativo.

Desarrolla, con acierto y dominio del medio, relevantes figuras estilísticas como la metáfora. Crea, así, en este filme, un lenguaje complejo, cargado de fuerte subjetividad. Es, pues, esta evolución del cineasta, un camino a lo individual, a lo introspectivo por medio de una reinención fílmica imaginativa, de la representación más evidente, alejándose, por completo, de una reproducción mimética de la realidad. Para ello necesita —como hemos ya destacado— que todos los elementos de la puesta en escena de *Otto e mezzo* estén absolutamente cuidados al milímetro, desde la planificación, hasta la dirección artística y la caracterización. Utiliza para ello, en varios momentos, objetivos largos para jugar

¹³⁹ Interpretado por Tito Masini, un ex-empleado de la comisión de impuestos al que el ayudante de dirección Paradisi ofreció el papel a la salida de una biblioteca y cuya edad, 85 años, tenía en vilo a todo el equipo pues podía enfermar o fallecer antes de concluir su papel en la película.

con el foco, guiar nuestra mirada y poseer el control de la misma acercando los términos del cuadro.

Los decorados se presentan, en muchos casos, desprovistos de adornos y, de este modo, casi abstractos. Véase el interior de la iglesia donde solo las imágenes de las vírgenes y la monstruosidad del confesionario tienen cabida para ser resaltados, frente a una desnudez absoluta en paredes y suelos, y donde el uso en off del sonido de una campana nos completa la idea de iglesia, una iglesia, en cualquier caso, reinventada para el asfixiante universo de *8½*.

Pero el exceso también forma parte del relato, la propia puesta en escena es, ciertamente, retórica y simbólica, incluso en el tiempo presente. Reparemos, por ejemplo, en la secuencia que hemos analizado en torno al encuentro de Guido con el Cardenal, en la presentación del mismo en las entrañas de un bosque, elevado sobre una gran estructura clásica y solemne, rodeado de sus siervos que lo protegen y divinizan. Resulta la realización de esta reunión ciertamente teatral en su disposición; como, en cierto modo y por otra parte, lo es el personaje de la amante Carla, toda ella excesiva en caracterización y comportamiento, vestida con peluches y contoneándose provocativamente por la estación.

El uso contundente y sin titubeos del artificio cinematográfico para reinventar la realidad de forma abierta es notable, no solo en las técnicas cinematográficas empleadas para este largometraje, sino también en la construcción de su discurso. Fellini utiliza con habilidad diversos mecanismos para hacer evidente, al espectador, el paso entre el tiempo presente y el tiempo de la memoria y, si bien, es en el recuerdo donde aparecen los principales elementos de un universo anti-realista —los sacerdotes que son mujeres en

alusión a los vestuarios “femeninos” de los religiosos, la gigantesca y extrema Saraghina y su guarida como la idea del Mal, los conceptuales decorados del interior del colegio de Guido en absoluto realistas—, no debemos olvidar que es en el tiempo presente donde, por ejemplo y entre otras cosas, decide adaptar gran parte de los vestuarios siguiendo la moda de los años 30, a pesar de que la película esté ambientada a principio de los años 60. En todos estos creativos elementos de vestuario y escenografía del relato, reconocemos la eficaz y artística mano de Piero Gherardi, el director de arte de Fellini y colaborador fiel, imprescindible en estos filmes analizados.

Hace pues, Fellini, transitar a su protagonista por diferentes tiempos cinematográficos con armonía y eficacia. Esta estructura no lineal que mezcla experiencias anímicas con fantasías y recuerdos, sumada a la disposición para el empleo del metalenguaje fílmico, hacen al texto absolutamente moderno, siendo una de las claves de la importancia innovadora de la película, que apunta, además y nuevamente, a una representación absolutamente subjetiva en contenido y forma.

Además de ser una costumbre de la época, Fellini adoraba el doblaje, le permitía poder expresarse abiertamente durante la filmación y luego modificar y añadir aquello que creía conveniente. Si un actor no tenía grandes dotes interpretativas lo arreglaba posteriormente doblándole. De este modo, durante el complejo y arduo proceso de sonorización, continúa, por tanto, volcando su creatividad arrolladora y, en absoluto, naturalista.

El montaje es rápido, concreto y estilizado, con elipsis más veloces e innovadoras, frente a la pausada y convencional edición de *I vitelloni* e, incluso, *Le*

notti di Cabiria. Resulta este, en este filme, muy elaborado, pues se desarrolla hasta convertirse en un montaje creativo, con múltiples recursos como los cortes no continuos de algunas escenas, influencia de los *jump-cuts* de la *Nouvelle vague*, o, por ejemplo, los congelados.

Hemos de destacar la fotografía creada por Gianni Di Venanzo, que se aleja de una iluminación funcional como la de los dos filmes anteriores que se hallaba cercana al naturalismo. Es la de *Otto e mezzo* una fotografía en blanco y negro significativamente estilizada con respecto a la de *Cabiria* o *Los inútiles* que resultaba más simple y menos intervenida. Esta que nos ocupa destaca por su contraste, donde el blanco y el negro potencian las imágenes, resaltando estos dos colores también en los departamentos de vestuario y arte. Y es que la elección de la fotografía tiene un claro sentido figurado y expresivo más allá de un mero uso estético. Los planos podrían expresar las duplicidades del contenido de la película, como la relación temática y antagónica de la prostituta y el sexo con la Iglesia y la educación católica, determinadas con fuerza en el concepto de una fotografía contrastada en B/N, que ciertamente dota a la propia imagen, además del gran valor estético-plástico, de un uso alegórico. Esta gran expresividad fotográfica también se lleva a cabo en otras formas como el empleo de la exposición en algunas ensoñaciones del protagonista.

Guido, como un personaje un tanto siniestro, es presentado de negro riguroso durante todo el relato, con ojos cercados por grandes ojeras y patas de gallo y un pelo blanco y brillante. Mastroianni adelgazó considerablemente para que su aspecto físico reflejara, pues, su estado desalentado de cansancio físico y mental, intención, quizá, no del todo plasmada en el largometraje. Y en ocasiones le vemos refugiándose bajo unas oscuras gafas de sol ya que, como el Giorgio de

Cabiria, ocultan algo. Es un personaje complejo: asustado; débil; infecundo creativamente hablando; inmaduro; un gran mentiroso que engaña, en lo personal, a las mujeres de su vida —a su esposa Julia y a su amante Claudia—; y en lo profesional, a sus productores, actores y demás miembros de rodaje —sobre un guion que no ha escrito—.



Guido tras sus gafas oscuras sentado junto a su esposa Julia

En *Ocho y medio* encontramos todos aquellos dispositivos reconocibles y fundamentales en la cinematografía posterior del cineasta, aquellos que serán identificados como “felinianos”, y que en esta película ya alcanzan su madurez. Entre ellos destacamos:

- La caricaturización y exageración —que ya llevaba a cabo con Cabiria— no solo de sus personajes —la Saraghina, la amante Claudia o Bárbara la pseudo-intelectual, entre otros— sino también del decorado —los terroríficos confesionarios destacados en un espacio frío y minimalista o la guarida de la Saraghina hundida en la arena, así como la inmensa y desordenada habitación de Guido que pareciera casi una extrapolación de su mente confusa— o de las propias acciones y situaciones del relato —el

castigo del pequeño Guido por parte de los sacerdotes es excesivo y teatral, así como la ridícula situación en torno a la atención desmesurada hacia el cantar del pájaro Diomedeo por parte del séquito del Cardenal—.

- La contraposición para definir ambientes y protagonistas, que ya encontrábamos en *Las noches de Cabiria*, y que, normalmente, se realiza mediante la ya mencionada exageración de la cualidades más antitéticas de estos, que van más allá de lo físico para apuntar a características interiores y, a veces, existenciales: como la inmensidad de la Saraghina sobre el montículo frente a lo diminuto del chico abajo en la arena apuntando a lo temible y desconocido del sexo para unos inexpertos en dichas lides.
- El uso de la música compuesta por el colaborador más fiel de Fellini, Nino Rota, que, junto con la utilización del sonido, poseen un sentido dramático y preciso como extrapolación de los propios personajes y, en ocasiones, con carácter simbólico, con la intención de transcender “lo que se ve”: El leitmotiv que describe a los personajes —como el de la Saraghina—; los silencios que preceden a la presentación de su Eminencia y de la prostituta y que apuntan a la inquietud de Guido ante el encuentro con estas dos personalidades que no parecieran humanas; y la música extradiegética del baile de la monstruosa mujer que ocupa, durante el mismo, el absoluto protagonismo del plano sonoro.
- La incorporación de las figuras retóricas —la metáfora, el símil, la ironía—, que había desarrollado con éxito en *Las noches de Cabiria*, y que se consolida y sofistica gracias a un dominio absoluto de la planificación, aunando forma y contenido a favor de una idea que va más allá de “lo que

se ve”: La metáfora de la Saraghina como una fiera salvaje y demoniaca que emerge de las profundidades, en clara alusión al terror infantil hacia la pulsión sexual en un contexto católico; lo alegórico de la relación, por medio del encadenado, de la Saraghina con la Virgen, convirtiendo a la una en la otra y viceversa; lo irónico de concebir a la Iglesia como la salvadora del niño Guido de las garras del Demonio/Saraghina mientras el pequeño huye atemorizado de los sacerdotes, sus “supuestos liberadores”.

- La aparición de los “personajes-visiones” que le sirven al director para expresar, a través de su físico, conceptos a través de alegorías; y donde su imagen es, evidentemente, lo más destacado. Son estas “visiones” —normalmente figuras femeninas— componentes esenciales de su universo abstracto y tienen, pues, sentido físicamente en el “estar” más que en el “ser”. Estas van a ser una constante en la cinematografía felliniana a partir de este momento, siendo un claro ejemplo de la transfiguración de la realidad como modelo de representación fílmica. Una de ellas sería, nuevamente, la imagen de la Saraghina, quien más que un personaje es un símbolo que no posee identidad propia y compleja y que le vale al realizador para expresar ideas centrales del texto fílmico como la represión de sus pulsiones durante su infancia y su influencia negativa en su visión de la sexualidad apuntando a la “mala educación sexual” recibida por el protagonista. El personaje de la Saraghina es concebido en el largometraje como una evocación/proyección del propio Guido, cuya aparición viene siempre precedida por una música igual de sugestiva y del fuerte sonido de las olas del mar, al que la prostituta está insondablemente ligada en la película. Estos personajes secundarios son, en gran parte, la extensión del

propio protagonista. En palabras de Camila Cederna son “proyecciones del personaje principal”¹⁴⁰, la expresión subjetiva de sus memorias, quimeras y miedos. Sólo había, por tanto, que caracterizar con eficacia y detalle a Eddra Gale para destacar su rotunda y atemorizante feminidad y colocarla con maestría en los lugares adecuados de la escena, alzándola sobre el chico, para que su personaje cobre un significado fundamental en el relato. La contundencia en la realización del símbolo que supone la Saraghina nada tiene que ver con la imagen tras el ventanuco de los niños mirones de *I vitelloni*, que resulta vaga y apocada y que cuyo verdadero significado no tiene sentido dentro del texto y depende de documentaciones complementarias sobre la vida de Fellini.

- La presencia recurrente, por otro lado y en algunas ocasiones formando parte de estas “visiones”, de las “bellas culonas” como las conocía Fellini, aquellas *tardonas* italianas, mujeres maduras de inmensas curvas y, sobre todo, grandes traseros, que Fellini va a exhibir de manera continua en sus filmes, exagerando, en la mayoría de los casos, sus atributos originales. Serán estas comunes en su filmografía, ya las habíamos contemplado en *Las noches de Cabiria*, personificadas en el personaje de la escultural y voluptuosa Wanda, y que ahora las vemos ejemplificadas en la carnal y sensual Carla. Fellini hizo prometer a la Milo que engordaría considerablemente para el papel, Piero Gherardi la cubrió —como a la Marzi para Wanda— por debajo de la ropa de flotadores que reforzaran sus curvas y la colocó una espléndida peluca rubia. Además, Otello Fava, el maquillador, le afeitó sus pobladas cejas, redibujándoselas, y le

¹⁴⁰ CEDERNA, Camila, ob. cit., p.42.

empequeñeció sus carnosos labios para que parecieran los de una muñequita.



Carla y Guido en la estación

Centrándonos, por otro lado, en la imagen casi perturbadora de la mujer está la idea de lo sexual como algo inaudito, en absoluto natural, que convierte a la hembras en el centro de las obsesiones fellinianas, pues su idea del sexo es producto de una infancia reprimida y, por tanto, su visión del mismo resulta enrarecida. Manifiesta Carlos Alfieri a este respecto:

“Los héroes de sus películas —casi siempre, la proyección bastante explícita de su yo en la ficción— raramente establecen relaciones sexuales normales con mujeres, el intercambio amoroso pleno, igualitario, está ausente. Prevalecen en cambio relaciones de tipo onanista, fetichista y exhibicionista. El hombre observa a las mujeres, sucumbe ante sus pechos gigantescos o sus culos desmesurados, puede hundirse en esos cuerpos, pero nunca sale de sí mismo para intentar una

relación mutua. Sólo parece buscar imágenes para fomentar su autoerotismo.”¹⁴¹



Guido maquilla a Carla en la habitación del motel

Y es en esta especial visión del sexo como algo extraño donde Fellini coloca en la película una de las causas fundamentales de los grandes conflictos internos de su protagonista —que son los suyos propios—. Así, el cineasta sitúa en el origen de sus traumas infantiles a la Iglesia Católica, con la que decide rendir cuentas, algo que va más allá de su crisis de fe. Centra, de este modo, la atención en una de las más importantes figuras de la Institución, el Cardenal, con el que el protagonista mantendrá un encuentro aunque, si bien para Guido se le antojaba como importante e, incluso, revelador, el momento se tornará grotesco al presentarnos al alto prelado como un anciano cansado, adormilado y casi senil, al que su séquito —y la sociedad italiana por extensión— le rinden una pleitesía desmesurada.

De algún modo, Fellini quiero hacer terrenal al Príncipe de la Iglesia, quiere romper con la veneración que tanto Guido como el propio Fellini le

¹⁴¹ ALFIERI, Carlos, ob. cit., p.45

procesaban cual ser místico y divino. Y es que *8½* es una obra con la que Fellini ahuyentó viejos fantasmas, aquellos que tenían que ver con su educación religiosa, que le provocaron —tanto a él como a su personaje— un terrible complejo de culpa¹⁴². Así Fellini/Guido se reconcilia con su pasado y salda antiguas deudas con la Institución católica, y este cometido se constituirá gracias a la puesta en escena, donde el director vuelca su creatividad arrolladora.



El castigo de Guido I



El castigo de Guido II

¹⁴² La represiva educación católica marcaba al niño italiano que asumía el sexo como algo sucio, algo maléfico. Cuando el niño Guido es descubierto por los curas y llevado a la reunión, se le gritarán frases como “¡Vergognati!” —¡Avergüénzate! —, “¡E un peccato mortale!” —¡Es pecado mortal! —. Se le pondrá un capirote y se le pegará a la espalda un cartel que pone “vergogna” —vergüenza—. Y, posteriormente, se le hará arrodillarse durante un largo tiempo sobre garbanzos crudos. Es un escarnio público ante un comportamiento natural del ser humano.

En este momento de su carrera, gracias a su experiencia y a los requerimientos de su particular universo desarrollado para la cámara, Fellini dispone y hace gala, en su película, de su propia y personal técnica y métodos de trabajo, ya maduros, elaborados a lo largo de su práctica fílmica, que supondrán el fundamento de su ejercicio como realizador:

- Solo hay en el set de rodaje dos guiones para los técnicos. A los actores no les da sus separatas hasta media hora antes de comenzar a rodar. Muchos se quejan¹⁴³; otros —sus habituales— están absolutamente acostumbrados, como Marcelo Mastroianni, y ni preguntan ni cuestionan absolutamente nada de las decisiones en torno a sus interpretaciones.
- A pesar de lo que se ha dicho, es un director que dispone de un guion sólido antes de comenzar la filmación —trabaja íntimamente con sus guionistas tales como Flaiano o Pinelli— pero, en muchas ocasiones y tal y como ocurre en *Otto e mezzo*, se niega a mostrárselo a sus productores con sucesivas excusas como que improvisaba sobre la marcha. Sucede lo mismo con sus actores ya que quería evitar con ello la excesiva implicación de los mismos que pudiera llevarles a la confrontación de opiniones y alejarles así de sus objetivos representacionales.
- Gracias a una intenso trabajo de preparación previa, que desespera a sus productores puesto que retrasaba considerablemente la fecha de rodaje establecida con el consiguiente derroche económico, se permite, en

¹⁴³ La actriz francesa, interpretada por Madeleine Lebeau, quien visita a Guido Anselmi en el balneario, junto a su agente, se queja continuamente al director de no poseer el guion y ni tan siquiera una ligera idea sobre su personaje.

ocasiones, modificar escenas o realizar ligeras improvisaciones durante la filmación sobre una idea muy elaborada.

- Dirige a sus actores desde fuera. No compone con ellos sus personajes internamente. Nunca da orientaciones profundas sobre sus motivaciones emocionales. No existe un trabajo conjunto, mano a mano, en colaboración mutua para la creación de los mismos, ya que estos parten siempre de la cabeza de Fellini, de una relación unidireccional. A veces, incluso, los dirige por mímica, pidiendo a sus intérpretes que reproduzcan los gestos y movimientos que él realiza tras la cámara o hablándoles durante las tomas, en muchas de ellas su voz está presente de fondo. De este modo, ya en su edad madura, las aportaciones de sus intérpretes suelen ser más escasas.
- A aquellos actores que no le convencen interpretativamente, pues en muchos de los casos no son profesionales, les hace recitar números, como lo hacían los neorrealistas, pues sabe que luego los doblará.
- Del Neorrealismo hereda, además del trabajo con intérpretes no profesionales y el gusto por introducir como decorado escenarios naturales, la ya comentada cierta improvisación para modificar escenas o diálogos incluso durante la filmación. Pero se aleja drásticamente del movimiento al disponer de un gran presupuesto donde se puede permitir construir grandes decorados con un gran equipo a su disposición y una producción que le permite saltarse planificaciones para aumentar las jornadas de rodaje.
- Hay una consideración esencial para Federico a la hora de elegir a la mayor parte de sus actores que resulta altamente importante y

clarificadora porque nos remite a cómo el realizador va a construir su relato y que explica con gran acierto Deena Boyer:

“Para Fellini, casi todos sus personajes tienen que ser buscados *ex novo*, porque en el momento de escoger a sus intérpretes toma en consideración sobre todo sus cualidades físicas. Sabe que los problemas de recitación podrán ser resueltos más tarde, en el doblaje.”¹⁴⁴

Al respecto también apuntaba Fellini:

“Siempre elijo al actor en función de su personaje y si no lo encuentro prefiero contratar a alguno que tenga la cara justa para ese tipo, para ese carácter, aunque tenga que tomarme alguna molestia para representarlo con naturalidad.”¹⁴⁵

De este modo, dota el director de suma importancia al valor plástico del rostro y del cuerpo como parte de un todo. Elegía a sus intérpretes por sus caras, como lo hacían los neorrealistas, porque sus rostros reflejan un estado de ánimo, una esencia que no necesita caracterización. Pero el realizador riminés también lo hacía por comodidad, era más sencillo para él trabajar con actores no profesionales, que se sometían a sus métodos sin mediar palabra, que enfrentarse a nuevos intérpretes de reconocido prestigio —su terrible relación con Donald Sutherland durante el rodaje de *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976, fue calificado por el canadiense de

¹⁴⁴ BOYER, Deena, ob. cit., p.203.

¹⁴⁵ GRAZZINI, Giovanni, ob. cit., p.63.

“infierno”, quien criticó los toscos métodos del director tildándole de “dictador”¹⁴⁶ —.

- No hay resto, ya en esta película, del naturalismo en sus intérpretes, a pesar de contar con varios actores que se colocaban por primera vez delante de la cámara. Dichas interpretaciones son sometidas a la estricta batuta del director y están acompañadas de una composición notablemente artificiosa donde los personajes son una pieza más que sustenta la gran construcción felliniana, una construcción absolutamente subjetiva.
- A pesar de fundamentar su obra en una experiencia introspectiva y expresionista, Fellini bebe de otras fuentes, como el universo de los espectáculos de variedades cuya influencia está en sus tres filmes comentados; también se inspira en el cine mudo, en concreto, en el personaje de Charlot, que si ya se hacía evidente su referencia al mismo en la creación de Cabiria —y en el de la propia Gelsomina de *La Strada*, antecesora de esta—, en Guido también se halla presente, puesto que Fellini lo consideraba una especie de “payaso”: fijémonos en el momento en que se sienta frente al Cardenal, donde se muestra más tímido y abrumado, con las piernas torcidas y los hombros caídos, callado y apocado, en un fiel reflejo de su abatimiento emocional. Sus películas están llenas de referencias simbólicas a otras obras, como la nariz de Pinocho que Guido se coloca en un momento de la historia, en clara alusión felliniana a sus mentiras en torno a la farsa de su vida y su obra. La cámara

¹⁴⁶ ROMBONI, Angela, *Le monde magique du souvenir Fellinien —El mundo mágico de Fellini—*, Francia, Allerton Films, documental, 28 min., 2004.

rápida que Fellini utiliza en la persecución del niño Guido por parte de los sacerdotes, en la playa de la Saraghina, torna la situación de dramática a cómica por el movimiento acelerado de los cuerpos y su esperpéntica caída. Esta aceleración mantiene el sabor de las películas de Chaplin. El uso de un objetivo largo hace además dar la impresión de que los personajes resultan más próximos entre sí de lo que están en realidad y, del mismo modo, parecen tardar más en recorrer determinadas distancias, lo que incide en la misma línea grotesca planteada. Y es que el humor es filtro esencial para Fellini a la hora de representar la realidad.



Guido con una nariz de Pinocho

Es, concluyendo, el riminés, un cineasta que interviene sobre la realidad con una naturaleza fuerte y libre, sin apego a una concepción realista en su representación fílmica, característica que definirá el cine de Federico Fellini a partir de este momento, en el inicio de su edad adulta como director. Por otro lado, en la época que nos ocupa, es ya un cineasta reputado y, sobre todo, experimentado, que conoce y dispone de la técnica cinematográfica con absoluta habilidad y que, precisamente por ello, tiene la plena confianza para transfigurar la realidad con aplomo y sinceridad, construyendo un universo único donde todos

los elementos establecen un engranaje particular, creativo y coherente, que será la marca del realizador.

Y esta tarea que roza la transfiguración es, a tenor de los dispositivos que acabamos de analizar en torno a la puesta en escena y al resto de técnicas empleadas en su última película analizada, el camino de no retorno hacia el que evoluciona el director donde el envoltorio personal que elabora para su narración está al servicio de un relato aún más íntimo y subjetivo. Todos los elementos de *Ocho y medio* son, en gran medida, retóricos y superlativos, y no atienden, por tanto, a concepciones naturalistas a pesar de inspirarse profundamente en referentes reales y autobiográficos.

9.3. La verosimilitud en *Ocho y medio*

Fellini ha compuesto su propio universo cinematográfico y, para llevar a cabo dicha reconstrucción siguiendo unos códigos particulares que se conviertan en intrínsecos e imprescindibles para el texto, necesita el control absoluto de todos los elementos que constituyen la puesta en escena, con la idea de dotarlos de una identidad común y hacer que se fusionen en un carácter homogéneo, único. Todo cineasta ha de llevar el mando meticuloso de su proceso creador, pero, en la representación de universos que no atienden a preceptos realistas, este se hace imprescindible, siendo muy consciente de que ese mundo que constituirá para la película va a ser nuevo para el espectador.

Ocho y medio es un largometraje que se concibe sumamente alejado de la idea de aproximación a la realidad que, sin embargo, toma como gran inspiración,

pero desde un prisma absolutamente subjetivo como filtrada por una lente deformada que altera sus referentes en la mayoría de los casos para hacerlos más elocuentes. La exageración y la caricaturización predominan en la representación del último filme analizado ya que, incluso, en la narración del tiempo presente, los personajes, su caracterización e interpretación, así como el resto de la puesta en escena y la propia estructura fílmica, ocupan posiciones excesivas con respecto a una reproducción naturalista y, por tanto, todos estos elementos de representación se sitúan al mismo nivel, lo que establece la coherencia del texto. Su realidad es anti-realista pero no, como hemos comprobado, inverosímil.

El cineasta crea las reglas del juego que acuerda con el espectador y se las presenta para que este las asimile y pueda transitar por el relato con el conocimiento necesario. Al respecto de esto, Fellini ya sabía que *Otto e mezzo* iba a ser un filme “especial”, entre otros muchos motivos, por su estructura fragmentada en varios tiempos por los que viaja el protagonista tratando de recomponer su vida y desenterrar las causas que le han llevado a su frustrante situación actual, como una vía de escape del tiempo presente.

Desde el inicio del largometraje el cineasta nos presenta las normas esenciales de su narración: Asistimos, sin introducción previa, a una pesadilla del personaje principal. Un silencio sepulcral solo matizado por la monótona melodía de una única nota musical, que se repite insistentemente, y por el sonido ambiente que pareciera no corresponder a ese lugar, por tanto se produce ya un extrañamiento. Es un atasco en una calle repleta de autos. Todos los coches están parados. Guido, aturdido, angustiado, se haya en el interior de uno de los vehículos. Se congelan varios encuadres de algunos planos de personajes en el interior de otros coches en los que Guido centra su atención mientras estos lo

miran casi inmóviles. Son personajes extravagantes. No hay continuidad de movimiento y se producen elipsis entre planos dentro de la secuencias algo que nos marca las características del sueño. Posteriormente oímos, en primer término del plano sonoro, la respiración del protagonista, que parece asfixiarse —como referencia a la concepción introspectiva del relato— por lo que trata desesperadamente de salir del coche que le aprisiona hasta que consigue volar por encima del atasco en un claro referente simbólico a la crisis existencial del personaje y su necesidad de evadirse y fugarse. Se produce la sobreexposición fotográfica para acompañar la ensoñación del hombre. Y poco después, tras ser atrapado en su vuelo, Guido se despierta dentro de su habitación del hotel y comienza, en ese momento, la vorágine de médicos, enfermeras, críticos, productores, que lo atormentarán durante todo el filme.

Más allá de las características de modernidad de este fragmento inicial —y de los del resto de la película— queremos señalar cómo el director nos habla ya de la particular estructura que poseerá su película y de sus saltos continuos en el tiempo, que se desarrollarán durante todo el largometraje, pues si no fuera de este modo, el espectador se sentiría decepcionado. Además, hemos de destacar el claro carácter de reinvención expresionista, algo que deriva en una intervención absoluta y precisa por parte de Fellini y que, como hemos visto en páginas anteriores, se extenderá a toda la obra.

Por tanto, todos los mecanismos de este relato están examinados al milímetro por un cineasta experto y creativo, que se ocupa de cada detalle para que sus planteamientos personales se fusionen en el texto fílmico de manera natural. De las pesadas pruebas de vestuario para “convertir” a sus actores —desde el propio Guido, pasando por Julia y Carla, hasta la Saraghina, y el resto

de personajes secundarios, todos han sido sometidos a un escrupuloso proceso de caracterización— hasta el uso desnaturalizado del sonido, todos estos componentes de la retórica felliniana existen en función de la construcción de un todo unitario, que mantienen la verosimilitud a través de sus relaciones internas. Crea, de manera destacable, una estética personal y única que tiene su razón de ser en el profundo significado de la narración.

Su total falta de pudor para volcar sobre el texto su propia vida y su dominio de cada detalle del relato propiciado por su madurez como realizador, se conforman como el matrimonio perfecto para la efectividad fílmica. Ya no queda nada, por otro lado, de los preceptos originarios del Neorrealismo, el director utiliza del movimiento aquello que le es útil pero reinventándolo de tal forma que se hace irreconocible en su relato.

10. LA CARICATURIZACIÓN A TRAVÉS DEL PRISMA FELLINIANO: DEL PAPEL AL FOTOGRAMA

Nos resulta interesante, antes de pasar a las conclusiones finales que cerrarán nuestro trabajo, dedicar un apartado de esta tesis a una faceta de Federico Fellini que creemos fundamental para entender su evolución hacia la reinención y transfiguración fílmica, reflejada en capítulos anteriores. Esta no es otra que la de caricaturista, posiblemente su vocación más temprana, y cuya representación se vincula intrínsecamente al proceso de reconstrucción audiovisual con respecto a lo “real” que llevará a cabo el director. Dice sobre esto el artista:

“Cuando comienzo una película paso la mayor parte del tiempo en el escritorio y no hago sino garabatear nalgas y tetas. Es mi modo de buscar la película, de comenzar a descifrar a través de estos rasgos una especie de hilo de Ariadna para salir del laberinto.”¹⁴⁷

Fellini tenía por costumbre dibujar a los personajes de sus películas. Necesitaba dibujarlos para entenderlos, para visualizarlos. Pero sus dibujos eran caricaturas y no retratos realistas. Ofrecía así, ya desde la génesis de su labor artística, una visión absolutamente subjetiva y reinterpretaba, de este modo exagerado, la realidad. Por eso debemos dar relevancia a los bocetos de sus personajes ya que estos nos ayudarán a comprender su personal visión.

Hay que tener en cuenta, por otro lado, los inicios del cineasta como dibujante de tiras cómicas en la revista de humor *Marc' Aurelio* y como caricaturista en the *Funny Face Shop* y, anteriormente, en su Rímini natal. Esta

¹⁴⁷ GRAZZINI, Giovanni, ob. cit., p.10.

enorme capacidad para deformar la realidad, con un gran sentido del humor, será una influencia fundamental para su cine.

El artista admitía que realizaba caricaturas para “subrayar los puntos flacos, ridiculizar, atribuirles los rasgos de otros”¹⁴⁸. Podemos ver el arraigo de estos dibujos paródicos y de dicho humorismo, como ya hemos destacado, en *Las noches de Cabiria*, concretamente en el personaje bufonesco de la prostituta y en las situaciones grotescas que se dan en el filme. Acordémonos del carácter trágico-cómico que posee la escena junto al río, cuando se trata de rescatar el cuerpo de la protagonista; de la ironía en la presentación de la mujer como un personaje infantil de la Disney, rodeada de varones de torso desnudo; o la ridícula aparición de la misma, enamorada, corriendo por el campo árido.

Pero esta comicidad también está presente, como hemos, igualmente, destacado, en su película *Ocho y medio*. La cómica situación que se plantea cuando Guido se encuentra con el Cardenal en torno al canto del pájaro Diomedeo resulta típica de la visión del cineasta. Como si de una caricatura se tratase, exagera las virtudes y los defectos de la sociedad italiana para hacerlos más visibles a ojos del espectador. Así, en la primera secuencia analizada, destaca el enorme poder que un Cardenal poseía en la Italia de la democracia cristiana, tanto es así, que podía influir notablemente sobre el destino de una película, sobre su estreno o carrera comercial¹⁴⁹.

¹⁴⁸ CHANDLER, Charlotte., ob. cit., p.188.

¹⁴⁹ Cuenta Tullio Kezich —ob. cit., p.188— como necesitó Fellini la ayuda de un religioso amigo, el padre Angelo Arpa, para que le mostrara *Las noches de Cabiria* al Obispo de Génova. Cuando este fue a ver el filme, Fellini se quedó en la calle sufriendo la tensión de la espera. Finalmente la película gustó al Excelentísimo y pudo ser seleccionada para ir al Festival de Cannes.

Dibuja, el cineasta, un retrato subjetivo de la Italia de su época que no atiende a preceptos realistas pero que, sin embargo, no por ello pierde un ápice de relevancia ni de valor crítico. Sobre esta idea hablaba el cineasta:

“La caricatura siempre busca descubrir lo esencial de los hombres.

El cine bueno, también.”¹⁵⁰

Es paradójico que este sentido del humor contenga un punto en común con la corriente neorrealista. Pero, el cine del Neorrealismo, a pesar de hallarse en las antípodas de la concepción cinematográfica felliniana de su periodo de madurez, posee, en muchas de sus películas, grandes momentos cómicos. Todos recordamos la escena donde Aldo Fabrizzi da la excusa al ejército alemán de subir al piso recién desalojado a atender a un anciano para poder buscar unos documentos. Cuando el anciano, dormido, despierta y se encuentra al sacerdote rezando a su lado, piensa que este le está dando la extremaunción, y comienza a gritar asustado. Esta escena es atribuida al propio Fellini, uno de los guionistas que tuvo la película, y esto entronca plenamente con nuestro planteamiento.

Y, aunque, bien es verdad que el sentido del humor no reina en estos filmes ni supone, como en Fellini, la perspectiva elegida para la narración —las posteriores películas de Rossellini carecen de esta comicidad—, sí que es cierto que está presente en cierto modo en el cine neorrealista de De Sica y Zavattini e, incluso, en los filmes considerados preludios neorrealistas como *Il bambini ci guardano* —1944— del propio De Sica y *Quattro passi fra le nuvole* —1942— de Blasetti. Pero es que el humor resultó la vía de escape ideal para muchos artistas en la Italia fascista de Mussolini. Y la elaboración de tiras “risibles” fue el origen

¹⁵⁰ LANDABURU De, Félix, ob.cit., p.20.

profesional de algunos de los adscritos al movimiento, ya que, muchos de ellos, eran asiduos colaboradores de las revistas de carácter cómico de la época. Estas tenían un gran papel como medio para satirizar la sociedad.

El propio Zavattini trabajó, al igual que Fellini, en el semanario cómico romano *Marc'Aurelio*, así como dirigió, posteriormente, otras como *Le grandi firme* —Mondadori—, revista que alcanzó gran popularidad, precisamente, por sus dibujos de mujeres de potentes curvas, muy atrevidas, realizadas por el ilustrador Boccasile, que eran conocidas como “las señoritas grandes firmas”¹⁵¹. Y es que el que después sería el ideólogo neorrealista siempre destacó por un peculiar sentido del humor entendido como “humorismo zavattiniano”.

La Italia ideal que había prediseñado el fascismo, obsesionada por los desfiles y con una pomposa retórica propia que hablara de una cultura oficial, una arquitectura oficial, un estilo de vida oficial, era, verdaderamente, propensa a la caricaturización. Además, esta prensa de tipo humorística era la única que podía eludir la censura. Toda esta base artística en torno a la sorna y al humor dio origen al humorismo más despreocupado, a los noticiarios “poco serios”. Pues “con el fascismo en Italia todo resultaba cómico y, al final, inevitablemente, tragicómico.”¹⁵²

Nos resulta interesante, a propósito de estas ideas en torno a la caricaturización, ejemplificar su proceso de creación y puesta en escena en las caricaturas de dos de sus personajes más célebres: Cabiria y Saraghina.

¹⁵¹ ZAVATTINI, Cesare, *Diario de cine y vida*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Instituto valenciano de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002, —trad. español Juan Marsé, p.17—.

¹⁵² ZAVATTINI, ob. cit., p.18.

Cabiria y la Saraghina son dos figuras representadas por el imaginario felliniano que, curiosamente, poseen un referente en la realidad que el director toma como inspiración para reconstruirlo, reinventarlo. Cabiria tiene su objeto de representación en la prostituta Wanda, gruñona y soñadora mujercita que encontró Fellini en un barrio chabolista cercano al Acueducto romano. La Saraghina, por su parte, es la representación de la prostituta que conoció el director, con ocho años, en la playa de Fano y que tanto le impresionó y, en sus palabras, le traumatizó .

Estos dos personajes, estas dos representaciones de un referente real, construyen, paradójicamente, con sus propios matices, una caricaturización, una transformación del mismo para exagerarlo o ridiculizarlo, para desproveerlo de gran parte de sus características originales y resaltar aquellas otras, físicas o psíquicas, que el director considera relevantes para su relato.

Y así, si atendemos a los bocetos dibujados por Fellini durante la preproducción de sus respectivas películas, comprobaremos que estas dos caricaturas se hayan enfrentadas estéticamente. Las dos prostitutas pintadas son personajes opuestos sobre el dibujo.

Cabiria —v. boceto “caricatura de Cabiria”— es la ironía de una mujer mínima, aniñada, de maneras simpáticas y cómicas, y gesto apacible, con unos grandes ojos abiertos y una naricita graciosa. Con una mano sujeta el paraguas mientras coloca sus piernas en una postura un tanto risible, postura que recuerda, por otro lado, a la de Guido sentado ante el Cardenal. La ropa y la actitud corporal del boceto de Cabiria la convierten en una abuelita de simpático sombrero y paraguas a modo de bastón. Es esa “niña-viejecita” a la que aludía Fellini, que,

como hemos visto anteriormente, cobrará todo su sentido en el texto cinematográfico, apuntando al alma ingenua de la pequeña mujer que encarnará Giulietta Masina.



Boceto 3 “caricatura de Cabiria” realizado por Fellini ¹⁵³

Mientras, si reparamos en el boceto del personaje de la Saraghina —v. boceto 4, *La Saraghina y la rumba*—, veremos como la deformación se sitúa, estéticamente, al otro lado, en el contrapunto. Fellini ha dibujado una caricatura de una mujer grande, inmensa, de impresionante trasero que muestra a unos pequeños, minimizados ante el grandísimo culo de la hembra. Es un monstruo enorme, al que no vemos el rostro, tal y como sucede en la película, donde se retrasa la presentación de su cara, ya que lo que le interesa a Fellini, a primera vista, es que surja la percepción de un ser descomunal, aterrador, sexual, sin

¹⁵³ Fellini, Federico, *Le notti di Cabiria di Federico Fellini*, a cura di Lino Del Fra, ob.cit., p.33.

identidad, y esta idea que queda claramente reflejada en la caricatura sobre el papel como una guía efectiva será captada y desarrollada en la película.



Boceto 4 de la Saraghina realizado por Fellini, *La Saraghina e la rumba*¹⁵⁴

Partamos, en nuestra definición, del objeto real de la representación, la prostituta Saraghina que conoció el pequeño Federico a la edad de ocho años; para ejemplificar la caricaturización felliniana, la transformación de dicho “objeto real”. Si atendemos a las palabras anteriormente descritas, y otra serie de declaraciones del cineasta, siempre se refiere, en las mismas, a la prostituta Saraghina como una mujer de fuerte carácter y genio feroz que blasfemaba continuamente e insultaba a los pequeños sin reparos.

La Saraghina de la infancia de Fellini tenía un matiz sórdido, pues su existencia, marginada, dedicada a ejercer la prostitución y a vivir de las sobras de otros, no es lo que se dice una vida digna. Era, pues, esta mujer, como lo era la

¹⁵⁴ FELLINI, Federico, *Comune di Rimini*, Fondo Fellini, Balnea museum.

prostituta Wanda que inspiró a Fellini el personaje de Cabiria, un ser excluido por la sociedad, destinado a vivir como un animal en una choza abandonada. Resulta, a primera vista, evidente que con la creación de la Saraghina, Fellini reinventa abiertamente y sin pudor, convirtiéndola, como hemos apuntado, en una representación conceptual, en un símbolo: en primera instancia, el del terror al sexo como imagen de la culpa. Desaparece así la personalidad de la mujer, la construcción, por parte de la actriz, de la psique del personaje, trabajo que sí desempeñó Masina para interpretar a Cabiria. Edda Gale solo tiene que “estar”, que permanecer erguida y caracterizada mirando a los pequeños. Es, en su primera intervención, un monstruo con connotaciones eróticas, un ser cuya única función es, primeramente, la de aterrorizar. El director la ha desprovisto de su vida y circunstancias, de su carácter original, de su gruñona personalidad, pues su función es otra y carece, así, de vida propia. Solo tiene razón de ser en el recuerdo de Guido, como la criatura que da miedo por su aspecto. Y esto lo consigue Fellini a través, lógicamente, del artificio cinematográfico, pues simplifica todos los elementos en torno al personaje original para definirlo a través de unos pocos destacados.

Concibe, pues, a la mujer con una cuidada y trabajada caracterización, ciertamente de fábula, consistente en una espesa y enmarañada peluca negra; un maquillaje que dibuja el rostro de un “monstruo”, alzando sus cejas y maquillando destacadamente sus ojos en negro; y un vestido hecho jirones, oscuro y apretado, que resalta sus curvas inmensas. Realiza, además, una planificación eficaz, subiendo a la hembra en montones de arena dispuestos para ello, elevándola con respecto a los niños, colocando, cuando es necesario, la cámara en contrapicado para agrandarla aún más. Todo ello le vale para la exageración del personaje real,

para configurar la caricatura que elabora Fellini primero a lápiz y, luego, a través de su lente, que deforma y agranda el personaje de la realidad de su infancia, hasta generar una hipérbole.

La candidez y el carácter primario de Cabiria, sus modos histriónicos, no la equiparan, en absoluto, a una concepción simplista del personaje. Todo lo contrario, a diferencia de la Saraghina, Cabiria posee una personalidad elaborada y profunda. Es, por tanto, esta mujer, una protagonista alejado de un arquetipo, no resulta, en absoluto, maniquea. Fellini le ha otorgado una personalidad, una vida, un pasado —en un momento del filme contará que se quedó sola en la vida desde muy joven—. Sabemos, como espectadores, lo que piensa y siente Cabiria, podemos llegar a empatizar con su historia, con sus múltiples calamidades. A través de sus muecas de clown, nos muestra unos sentimientos definidos, puros pero que en conjunto enriquecen la concepción del personaje.

Las caricaturas se convierten, así, en la guía perfecta para entender la concepción felliniana. Si la Saraghina es la exageración, Cabiria sería la caricatura minimizada, el otro extremo. Resultan dichas representaciones absolutamente efectivas para el director que las usa como bocetos para explicar su idea de los personajes al equipo técnico. Y esta idea se hará también práctica en la película, lo cual nos lleva a plantearnos cuál es el mejor medio para reflejar la realidad en el cine. Lamentablemente esta pregunta no puede ser respondida en este trabajo de investigación, entre otros muchos motivos, porque no es nuestro objeto de estudio.

Nos encontramos ante un director que cree en la retórica cinematográfica y que, cuando se provee de las técnicas y la experiencia para desarrollarla hasta

sus máximas consecuencias, construye un engranaje perfecto que domina de modo absoluto. Su artificio ha ido *in crescendo* hasta la caricaturización más absoluta, y esta caricaturización también se extrapola al resto de la puesta en escena. Atendamos a un filme del director, *Amarcord* —1973— que, si bien no ha supuesto el objeto de nuestra tesis, debemos referirnos a él como un recuerdo en sí mismo, en su totalidad, sin necesidad de transiciones que indiquen al espectador la presencia de la memoria, pero cuyo propio título que proveniente de la expresión *a m'arcòrd*, que se traduciría como “Yo recuerdo”, advierte del paso directo a la remembranza.



El mar de *Amarcord*

Si reparamos en el mar donde los personajes de *Amarcord* esperan la llegada del buque Rex para admirar la grandiosidad de la construcción fascista, el proceso de exageración que desprovee al elemento representado de la mayor parte de sus características reales para resaltar aquellas que le resultan interesantes al cineasta, como un símbolo, se lleva a cabo precisamente con el agua. Danilo Donati —el escenógrafo del filme— construye un mar de polietileno que utiliza, al caer la noche, matizado por la acertada iluminación, ofreciendo una visión evocadora y sugestiva de la aparición del transatlántico, como un elemento

mitológico perdido en la nebulosa de la memoria. Tanto el mar, del que el espectador percibe claramente su elaboración artificial, como el propio buque, una evidente maqueta, refuerzan la percepción que el realizador tiene de las construcciones del régimen fascista que destacaban por su carácter excesivo, ostentoso y hueco.

11. CONCLUSIONES FINALES

El crítico Gianfranco Angelucci ofrece, en *Le monde magique du souvenir Fellinien*, alguna pista sobre el motivo por el que muchas de las mujeres del cine del director riminés fueran representadas como figuras inmensas:

“Para un niño, las mujeres están muy infladas. El pecho..., para un niño que va detrás de ellos, el pecho es una montaña.”¹⁵⁵

Teniendo en cuenta que en filmes como *Amarcord* o *Otto e mezzo* Fellini rememora su infancia y que la mirada de su recuerdo es la del chiquillo que fue, podemos apuntar que, estos personajes femeninos de descomunales curvas y maneras histriónicas, resultan, en gran parte de su filmografía, la visión infantil y, por tanto, subjetiva, de la mujer. Es la interpretación de la imagen femenina vista por un adolescente que despierta al sexo, por la que se siente atraído pero a la que teme al mismo tiempo. Una muestra de ello la encontramos en la creación de la Saraghina —8 ½—, reconstruida en el texto audiovisual a través de los ojos de un niño, más titánica de lo que fue, más aterradora y morbosa de lo que supondría en una concepción realista. Sucede lo mismo con la estanquera de *Amarcord*, quien emerge, ante el muchacho protagonista, como una contemplación espantosa y fascinante, una evocación de las características más destacadas de la silueta de esta fémina quien, en la memoria, se hace aún más exagerada, como sus gigantescos pechos capaces de asfixiar a cualquier chiquillo.

Al respecto de esta representación apuntaba el propio Fellini:

“Era la mujer rica de feminidad animal, inmensa y al mismo tiempo nutricia, tal como la ve un adolescente hambriento de vida y sexo,

¹⁵⁵ ROMBONI, Ángela, *Le monde magique du souvenir Fellinien*, France, Allerton Films, 2004.

un adolescente italiano inhibido y reprimido por los curas, la Iglesia, la familia y una educación desastrosa. Un adolescente que, buscando a la mujer, se imagina y desea que tenga “mucho de mujer.”¹⁵⁶



La estanquera y el muchacho protagonista de *Amarcord*

La percepción desvirtuada de la sexualidad que desde la niñez se le había inculcado al italiano de la época, por parte de la Iglesia y la educación católica, reprimiendo y, en un plano figurado, castrando instintos naturales, equiparando el sexo con el pecado y la vergüenza, influye directamente en la interpretación fílmica que Fellini desarrolla de la mujer y de la sexualidad, donde las relaciones eróticas y sensuales nunca son normales e igualitarias, sino que resultan, casi siempre, hechos traumáticos y visiones fuertes y deformantes.

Es en la mirada personal y “manipuladora” del recuerdo donde se configura uno de los paradigmas más esenciales y complejos de la filmografía del cineasta, puesto que esta narración, plenamente subjetiva, resulta el claro ejemplo de negación de la representación realista. Así, la evocación se aleja, por definición, de la reproducción mimética y constituye una narración a favor de unos códigos propios que reinventan el objeto tomado de la realidad.

¹⁵⁶ FELLINI, Federico, *Hacer una película*, ob.cit., p.123.

Otto e mezzo —1963— ocupa, por tanto, un lugar esencial en la obra de Federico Fellini como el largometraje donde el realizador alcanza la plenitud en sus planteamientos más relevantes de construcción fílmica en torno al concepto de realidad, de carácter claramente lírico y anti-realista; y estos dispositivos seguirán presentes en películas posteriores como la mencionada *Amarcord* —1973—, cuyo relato ya supone un recuerdo en sí mismo, de principio a fin, sin introducciones que hagan alusión al tiempo de la memoria al que pertenece.

Pero para hablar de evolución debemos remitirnos, lógicamente, al primer largometraje punto de partida de esta tesis. Si apuntamos a la cuestión de la remembranza en relación a *I vitelloni* —1953—, advertimos que, a pesar de la estética naturalista del filme, Fellini la introduce tímidamente como componente narrativo, aunque esta resulte casi imperceptible para el espectador, como una necesidad inconsciente del cineasta. Así, los niños que observan a los *vitelloni* jugar al billar, asomados a través de un ventanuco del decorado del bar *La Marina*, es un hecho que resulta de una situación reproducida de la vida de Federico, cuando era pequeño y observaba embobado a esos jóvenes holgazanes a través de la cristalera del establecimiento, mientras entizaban sus tacos junto a la mesa de juego.

Esta discreta visión de los dos críos en la primera secuencia analizada casa directamente —ya en su segunda película como único director— con la tímida intención de dar un giro al discurso, al apuntar al recuerdo de su infancia y, por tanto, a la introducción de referencias autobiográficas en el texto. Pareciera como si el realizador quisiera albergar en varios personajes su propia conciencia: en el protagonista, Moraldo, quien, decepcionado con sus amigos mayores a los que admiraba, decide evolucionar, cambiar de vida; en el niño Guido que trabaja en la

estación, asumiendo su labor sin dramatismos, y que, ya plantea, en cierto modo y desde su más tierna infancia, el deseo de prosperar—como un espejo en el que se mira Moraldo/Fellini—; o en los dos pequeños mirones que son la imagen de la primera y temprana idealización felliniana que un día desapareció.

Si nos centramos, únicamente, en el relato en cuestión, obviando la documentación complementaria con respecto a la vida de Fellini, el elemento de la memoria se disipa en *Los inútiles*, convirtiéndose en invisible para el espectador que no tenga referentes de las vivencias del creador, reduciéndose, por tanto, a una mera inspiración para una narración de estructura sencilla, lineal—algo que, por el contrario, no sucederá en *8 ½*, donde la cuestión del recuerdo será uno de los ejes fundamentales del largometraje, que estará integrado, como fundamental, en el mismo—.

El concepto de realidad en la filmografía de Federico Fellini—ejemplificada en las tres películas seleccionadas para este trabajo— ha tenido una tendencia a la reinención a partir de una poética personal. Ya en sus inicios en *I vitelloni* se halla una ligera dicotomía en la que encontramos, por un lado, planteamientos clásicos y funcionales, con un cierto interés de aproximación a la realidad que nos remitía a sus vínculos neorrealistas; y, por otro, unos muy sutiles y, quizá, reprimidos intentos de apuntar hacia un universo propio—que se constituirá como fuertemente expresivo en el futuro— que desarrolla con tenues tentativas líricas y conceptuales que son dispuestas en el relato de un modo sutil, sin desentonar con la noción clásica/realista predominante.

Entre estas tentativas podríamos hacer mención, además de las referencias introspectivas a la vida del propio director, a otras que apuntan, en

cierto modo, a un estilo personal de reconstrucción fílmica, como la voz en off del narrador que representa a los vitelloni, hablando en primera persona del plural, siendo una confesión subjetiva del grupo de holgazanes vista desde el exterior; así como la sutil exclusión del chico de la gorra de la pandilla de los amigos inútiles, efectuada por contraposición estética con los *vitelloni*, minimizándolo con la intención de reforzar la idea de fidelidad entre los miembros del grupo, al que el chico no pertenece; o el carnaval de la localidad y la imagen de Sordi travestido de mujer.

Estos intentos retóricos se limitan, solo, a un plano físico, primario del filme, y, al igual que otros planteamientos de naturaleza expresiva y poética, evolucionarán y llegarán, ya en *Le notti di Cabiria*, a cuotas metafóricas que sitúan el texto en un nivel superior de representación. Suponen, estos primeros esbozos en *Los inútiles*, el reflejo de una actitud apocada y cohibida por parte del realizador novel, como si no se atreviera —en su temprana fase como cineasta— a buscar la “singularidad”, a componer un cosmos expresionista y único que se saliera de convencionalismos clásicos o de los dictámenes del Neorrealismo, en un ejercicio que, sin embargo, llevará a cabo con libertad, contundencia y oficio, diez años después, cuando rueda *Otto e mezzo*.

Y no es únicamente que el director no sienta, en ese momento, la confianza para la experimentación fílmica a causa de su inexperiencia; sino que, probablemente, aún no haya encontrado el camino para llevarla a cabo de un modo categórico, ni haya podido desvincularse moralmente de un cierto compromiso con la realidad propia de su influencia neorrealista.

Hay en el Fellini cineasta, al inicio de su carrera, una lucha interior que se

da entre sus vínculos con el Neorrealismo y su libertad creadora reprimida, lucha de la que el realizador es consciente, ya que controla ambas nociones y decide no desarrollar su expresión subjetiva, a favor de un naturalismo moderado a veces cercano al compromiso neorrealista y a veces no.

Cuatro años más tarde, en la película protagonizada por la prostituta que encarna Giulietta Masina, Federico ya habrá hallado el modo de disponer y profundizar en ambos planteamientos de forma conjunta. Y es que el director tampoco posee la técnica que desarrollará años después y cuya ausencia evidencia el estatismo, el academicismo y la austeridad de la puesta en escena de *Los inútiles*; mientras que ya *Las noches de Cabiria* las coreografías de los actores en el cuadro resultan claramente más dinámicas y resolutivas, con un muy confiado manejo del artificio fílmico en su realización; o, posteriormente, en *Ocho y medio*, donde la movilidad de la cámara y de las figuras son sumamente precisas y considerablemente más complejas, alcanzando niveles de “casi” perfección.

El Fellini de *I vitelloni* destaca por la mesura en sus propuestas y por una templada utilización del realismo en todas las vertientes del texto cinematográfico que resultan, por otro lado, coherentes con el planteamiento y el objetivo buscado, ya que el cineasta pretende reflejar la vida, hábitos y costumbres de un grupo de jóvenes abúlicos en una pequeña ciudad costera durante el invierno; y esta meta temática está dispuesta tanto en la narración como en la estética del filme. La propia estructura del relato: pausada, lineal, contenedora de largas escenas a propósito del soporífero y corriente día a día de los desempleados protagonistas pequeño-burgueses, es un fiel reflejo de la desidia de su existencia. Aquí hay solo un camino que es el de un sobrio naturalismo, a veces sutilmente transformado por cuestiones funcionales y

expresivo-creativas que no restan un ápice de verdad a la narración, que se basa —como fundamento de su documentación— en la propia experiencia del director durante su infancia y adolescencia.

Ya en *Le notti di Cabiria* —1957— aparece, pues, una evidente dualidad en sus planteamientos de realidad cinematográfica, reflejada en el uso de dispositivos realistas conviviendo con elementos de una notable reinvención poética. Esta dualidad que contiene dispositivos aparentemente irreconciliables por opuestos, se resuelve en el filme de un modo equilibrado e integrador, coexistiendo en completa armonía, dependiendo en su sentido los unos de los otros. En esta película, Fellini no niega los postulados neorrealistas pero tampoco los secunda fielmente. Si bien la evolución se hace patente con respecto a *I vitelloni*, pues surgen con contundencia las figuras retóricas: la contraposición, la metáfora, la ironía, la caricaturización, configuradas como necesarias para ascender, en la narración, de un nivel básico a un plano alegórico, lo que constituye una puesta en escena más elaborada, al servicio del retrato del personaje de inspiración subjetiva creado por Fellini/Masina.

El carácter histriónico de Cabiria se elabora como la metáfora de su ingenuidad, simpleza e incapacidad —probablemente intelectual— para entender el mundo y, por tanto, con la intención de destacarla con respecto al resto, a través de su interpretación y de su caracterización, ambas conformando un carácter sumamente expresivo y singular. Y esta singularidad tiene como referente próximo a la chaplinesca y limitada psíquica Gelsomina de *La strada* —1954—. Cabiria es un personaje “creativamente” excéntrico, expresionista, que se desenvuelve en un medio más o menos realista generando, por contraposición

con el mismo, situaciones particulares de herencia directa con las protagonizadas por Charlot.

Por otro lado, si reparamos en la sucesión de secuencias por las que se mueven los *vitelloni*, donde primaba el reflejo de su aburrida cotidianidad, y que funcionaba casi como episodios independientes; en *Cabiria*, sin embargo, este sentido de lo habitual y lo “monótono” de herencia neorrealista desaparece, conservando su estructura por capítulos alejada del relato clásico y potenciando aún más su carácter independiente, pero en escenas más singulares y extraordinarias, generadas de acuerdo al “nivel” de representación de la peculiar protagonista y que se alejan del “nuevo cine italiano”.

Por último, es en *Ocho y medio* cuando la noción “realista” se borra casi por completo, ya que el uso de las técnicas del Neorrealismo se hace por medio de la perversión de las mismas, al servicio de unos objetivos que se encuentran en el extremo opuesto de la reproducción mimética de la realidad. La reinención se efectúa en todos los aspectos del filme, alcanzando, en algún aspecto, cuotas de clara transfiguración; las figuras, consolidadas en *Las noches de Cabiria* en el plano simbólico, se afianzan; la narración se hace más compleja, con diversos saltos temporales, e introduciendo el metalenguaje; alcanzando, así, estructural, formal y estéticamente, la excelencia en la simbiosis de sus planteamientos, en cuanto a la representación cinematográfica en torno a una realidad imaginada. Las técnicas cinematográfica están al servicio de la idea de reconstruir la realidad a partir de unas reglas intrínsecas de gran sentido metafórico que establece el director.

En *Otto e mezzo* la reinvencción subjetiva de la realidad representada no se halla únicamente en las evocaciones al pasado o en el desarrollo de momentos producto de la imaginación de cineasta Anselmi; sino que, todo el relato, incluido el tiempo presente, está configurado en primera persona, como la narración de las vivencias, de naturaleza introspectiva, de un individuo. Y todos los elementos de la puesta en escena de la película apuntan, pues, en mayor o menor grado, a esta noción expresionista, como las peculiares escenografías del balneario, las extravagantes vestimentas de sus visitantes de inspiración en los años 20 y 30, o sus interpretaciones extravertidas, alejadas del sobrio naturalismo, y que sitúan en conjunto a *Ocho y medio* en el extremo opuesto de la creación realista. Se llega, de este modo, a la invención poética completa y personal de la realidad, siendo este último largometraje la muestra positiva de dicho proceso evolutivo que determina, por tanto, la confirmación de la primera hipótesis establecida en la introducción de este estudio.

De esta forma, Fellini ya posee la seguridad y la experiencia que le han permitido, por ejemplo, hallar la forma de narrar estructurando de manera compleja diferentes tiempos fílmicos. Es el director de cine Guido Anselmi —interpretado por Mastroianni— su alter ego a quien le ha dotado de su propia infancia y sus propios recuerdos, además de transmitirle su situación actual. Por su parte, Anselmi crea un nuevo personaje para su película dentro de la película, y establece, de este modo, Federico, además del meticuloso ejercicio de engranaje de los diversos tiempos del relato, un afinado juego metalingüístico que resulta contundente.

Los tres filmes destacan, además de por unos dispositivos comunes de evolución en conjunto, por un dominio de los mecanismos del texto que, aunque

se hacen más sofisticados a medida que se desarrolla la carrera del cineasta, son, como hemos apuntado, coherentes con los universos y códigos planteados en sus películas, resultando unitarios, al servicio de una sola idea. El cineasta aún, desde sus comienzos, forma y contenido, a favor de la narración y la definición de personajes, ambientes y situaciones, fundamentando un todo homogéneo que establece, en los tres casos, la verosimilitud en la representación cinematográfica. Algo que confirma nuestra segunda hipótesis que aludía a que la noción de verdad del texto fílmico no va determinada de un modo inexorable al grado de aproximación que este tenga con la realidad que representa.

El Neorrealismo es para Federico Fellini el ámbito donde tuvo lugar su formación y el ambiente donde despertó su interés como cineasta. Evidenciamos, así, al inicio de su carrera, una influencia lógica del mismo, aunque si bien el director no se adscribe a sus códigos, principios y objetivos como elementos esenciales en su cine, sí los usa cuando los considera útiles para su relato y, por otro lado, y en cierta forma, como si no lograra romper en su interior con sus presupuestos.

Advertimos, posteriormente, una evolución de las técnicas y planteamientos inspirados en el movimiento, tanto a nivel estético como ético, que el creador modifica, pervirtiéndolos, pero con la intención —y ahí está la clave— de llegar a través de los mismos a unos fines claramente distintos de los de las películas neorrealistas. Aunque, de algún modo, sienta “el deber” con la realidad del momento, no está, o no parece estar, convencido plenamente de los preceptos político-sociales de los neorrealistas más puros, pues su intención no se dirige, esencialmente, a la denuncia de las miserias de una época como un

compromiso con la sociedad que le era coetánea, sino que conforma un realismo lírico que se centra en el ser humano, en su problemática más existencial.

Tiene Fellini, por ejemplo, un interés fundamental por las “caras” de sus personajes, por su físico, pero ya no con la intención de representar una clase social, de retratar el rostro de la colectividad italiana más desfavorecida, sino como símbolos o apariciones que suponen, incluso, la extensión de la propia subjetividad del cineasta y que le valen para establecer una narración alegórica y dramática donde el artificio fílmico es su mayor baza al final de su evolución. Del vago “símbolo” de su admiración infantil por los inútiles que debían representar las dos infantiles “apariciones” del bar La Marina, hasta la rotundidad conceptual de la imagen de la Saraghina, que resulta la metáfora de la visión católica y atemorizante del sexo, el director realiza un recorrido con una evidente progresión en su ejercicio cinematográfico.

Ahora bien, debemos destacar que el Neorrealismo sí supuso, además de una escuela para su formación como realizador, un referente que seguir por el cineasta, por cuanto que los neorrealistas rompieron con preceptos y condicionamientos estético-narrativos que hasta entonces parecían imposibles de sobrepasar dada la hegemonía del cine clásico. Es decir, el movimiento supuso un ejemplo de libertad para el creativo director riminés, un claro precedente para su inventiva fílmica que desarrollará, sin embargo, por un camino opuesto al de la “nueva ola” italiana.

Hallamos en sus películas, por otro lado, y como queda evidenciado en nuestro estudio, una intensa preparación previa en torno a la documentación para su producción, algo que también llevaban a cabo muchos de los directores

neorrealistas. Si en *Las noches de Cabiria* realizó una exploración *in situ* sobre los ambientes marginales romanos que desconocía y que serían el paisaje y la estética de su relato, según avance su carrera y varíe su temática —aproximándose más a su entorno cotidiano de posición privilegiada—, esta gestación se fundamentará en su propia experiencia y, yendo más allá, en la expresión de su propio interior.

Pero ese trabajo, anterior a la realización, también se establece en la elaboración minuciosa de la escenografía y de la caracterización de los personajes; el hallazgo de los decorados perfectos para sus historias; así como la búsqueda concienzuda de los intérpretes ideales para sus personajes. Esta ardua tarea determina la solidez de su discurso y le permite, en ocasiones, improvisar —o como lo llama Fellini: “*estar disponible para lo que está naciendo*”¹⁵⁷— sobre un planteamiento absolutamente consolidado, seguro y meditado. Construye sus universos cinematográficos a partir de referentes reales porque resultan enriquecedores para su relato y porque cimentar un texto audiovisual dándole la espalda por completo a la realidad sería un error que empobrecería la película, abstrayéndola de tal modo que pudiera resultar simplista y falsa.

La idea de buscar inspiración en la vida resulta una noción elemental para la identificación del espectador con el contenido y para que pueda, así, conectarse con el texto fílmico. Pero no solo obtiene el director referencias de sus vivencias sino también de otras fuentes como son otras obras fílmicas tales como las películas de Chaplin —cuya influencia queda reflejada, tal como hemos señalado,

¹⁵⁷ PETTIGREW, Damian, *Sono un gran bugiardo —Soy un gran mentiroso—*, Francia, Gran Bretaña, Italia, documental, 91min., 2002.

en la confección de los personajes de Cabiria, Gelsomina, Guido y en otras muchas construcciones, como en algunas de las composiciones y situaciones de *8 ½*—.

El realizador no despoja, por tanto, en absoluto, a sus planos del artificio del que dispone para su película, es más, busca la complejidad del mismo en su crecimiento como cineasta. Por tanto, en su desarrollo evolutivo, no pretenderá ser fiel a la realidad como objetivo último sino que se aprovechará de la misma para dotar de verdad y solidez a su relato y disponer de componentes realistas que sean identificados por el espectador para luego, en un nivel simbólico, reconstruirlos a favor de sus intereses narrativos y expresivos.

A través del catálogo, en ocasiones esperpéntico, de seres y situaciones, Federico Fellini nos revela el *súmmum* —a veces irónico, en ocasiones indulgente— de las herencias, aciertos y desaciertos de la sociedad italiana, reflejando su idiosincrasia. Y es gracias a su trabajada y detallista recreación, que evoluciona por el camino del expresionismo y la exageración, como el cineasta consigue reinventar una realidad, en forma y contenido, para redescubrirla y, al mismo tiempo, evidenciarla, para acercárnosla a su esencia más profunda y hacerla verosímil e identificable al espectador.

12. BIBLIOGRAFÍA

- AFFRON, Charles, FELLINI, Federico, *8 ½*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1987.
- ALFIERI, Carlos, *Federico Fellini. Grandes biografías*, s.l., Ediciones Rueda J.M., 1999.
- ALPERT, Hollis, *Fellini, a life*, New York, Atheneum, 1986 —*Fellini, una vida*, trad. español Floreal Mazía, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1988—.
- AMO, Álvaro del, “Fellini en España” en *Nuestro cine: Fellini y su Giulietta Degli Spiriti*, nº48, Madrid, 1966, pp. 6-10.
- ANDREW, J. Dudley, *The Major Film Theories, An Introduction*, Londres-Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1976 —*Las principales teorías cinematográficas*, trad. español Homero Alsina Thevenet, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978—.
- ARISTARCO, Guido, *Cinema Italiano 1960. Romanzo e antiromanzo*, Milán, Il Seggiatore, 1961 —*Novela y Antinovela. El cine italiano después del Neorrealismo*, trad. español Pablo Giussant, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966—.
- ARISTARCO, Guido, *Il dissolvimento della ragione*, Milán, Feltrinelli Editore, 1965 —*La disolución de la razón, discurso sobre el cine*, trad. español Antonio Pasquali, Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1965 —.
- ARISTARCO, Guido, “Los espíritus de Fellini” en *Nuestro cine: Fellini y su Giulietta Degli Spiriti*, nº48, Madrid, 1966, pp. 26 y 27.
- ARISTARCO, Guido, *Storia delle teorie del film*, s.l., Giulio Einaudi editore, 1960 —*Historia de las teorías cinematográficas*, trad. español Andrés Boglár, Barcelona, Editorial Lumen, 1968—.

-
-
- ARISTARCO, Guido, "Il mestiere del critico: La dolce vita" en *Cinema nuovo*, nº143, Milán, Feltrinelli Editore, enero-febrero, 1960, pp.39-44.
 - ARONICA, Daniela, *El Neorrealismo italiano*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.
 - ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, "Otto e mezzo" en *Film ideal*, nº123, Madrid, julio, 1963, p.387.
 - AUMONT, Jacques/MARIE, Michel, *L'analyse des films*, París, Éditions Nathan, 1988 —*Análisis del film*, trad. español Carlos Losilla, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990—.
 - AUMONT, Jacques, y otros, *Esthétique du film*, París, Éditions Fernand Nathan, 1983 —*Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, trad. español Núria Vidal, trad. español y adaptación de los capítulos actualizados (pp. 9-13 y 307-329) Silvia Zierer, Ediciones Paidós Ibérica, 1996—.
 - AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, París, Éditions Nathan-Université, 2002 —*Las teorías de los cineastas*, trad. español Carles Roche, Ediciones Paidós Ibérica, 2004—.
 - BAECQUE, Antoine de, *Tim Burton*, s.l., Cahiers du Cinéma Ediciones, 2007.
 - BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, s.l., Éditions du Seuil, 1973 —*El placer del texto*, 1ª ed., Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2007—.
 - BAXTER, John, *Fellini*, s.l., s.e., 1993 —trad. español Gemma Moral, Barcelona, Ediciones B, 1994—.
 - BAZIN, André, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, París, Editions du Cerf, s.f. —*¿Qué es el cine?*, trad. español José Luis López Muñoz, 1ª ed., Madrid, Ediciones Rialp, 1966—.

-
-
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le Cinéma*, Paris, Editions du Cerf, s.f. —¿Qué es el cine?, trad. español José Luis López Muñoz, 9ª ed., Madrid, Ediciones Rialp, 2012—.
 - BERTOZZI, Marco, RICCI, Giuseppe, *biblioFellini*, 3 vols., vol. III, s.l., Centro Sperimentale di Cinematografia y Fondazione Federico Fellini, 2004.
 - BETTI, Liliana, *Fellini*, Toronto, Little, Brown and Company, 1979.
 - BONDANELLA, Peter, *The films of Federico Fellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
 - BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, Madison, The Board of Regents of the University, 1985 —*La narración en el cine de ficción*, trad. español Pilar Vázquez Mota, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996—.
 - BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin, *Film Art. An Introduction*, s.l., McGraw-Hill, Inc., 1979 —*El arte cinematográfico, una introducción*, trad. español Yolanda Fontal Rueda, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995—.
 - BOYER, Deena, *Les 200 Jours de 8 ½*, s.l., 1963 —*200 días con Fellini*, trad. español Agusti Bartra, México D.C., Ediciones Era, 1965—.
 - BUACHE, Freddy, “Lettere al Direttore: Misticismo di Fellini” en *Cinema nuovo*, nº140, Milán, Feltrinelli Editore, enero-febrero, 1959, pp.291.
 - BURKE, Frank, *Fellini's Films*, Twayne's filmmakers series, New York, Frank Beaver Editor, Twayne Publishers, s.f.
 - BURKE, Frank/ R.WALLER, Marguerite, *Federico Fellini, contemporary perspectives*, Toronto, University of Toronto, 2002.
 - BURKE, Frank, *Federico Fellini: Variety Lights to La Dolce Vita*, London, Columbus Filmmakers, Columbus Books Limited, 1987.

-
-
- CANGA, MANUEL, *La dolce vita. Federico Fellini. Guía para ver y analizar*, Valencia y Barcelona, Nau Llibres y Ediciones Octaedros, 1959-60.
 - CAPARRÓS LERA, José María, *Una historia del cine a través de ocho maestros: Lang, Vidor, Fellini, Tati, Berlanga, Truffaut, Polanski, Altman —Federico Fellini: del Neorrealismo italiano al esteticismo contemporáneo—*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003, pp.53-71.
 - CARO BAROJA, Pío, *El Neorrealismo cinematográfico italiano*, México D.F., Editorial Alameda, 1955.
 - CASAS, Quim, “El Neorrealismo es un juego” en *Dirigido por*, nº 389, Barcelona, mayo 2009, pp.46-47.
 - CASTELLO, Giulio Cesare, “8 e ½ un error generoso” en *Film ideal*, nº116, Madrid, marzo, 1963, p.175-176.
 - CASTRO, Antonio, “La búsqueda de si mismo: Viajes liberadores” en *Dirigido por*, nº 389, Barcelona, mayo, 2009, pp.62-65.
 - CASTRO, Antonio, “Voces críticas” en *Dirigido por*, nº 391, Barcelona, agosto, 2009, pp.62-64.
 - CEDERNA, Camila, *8 ½ di Federico Fellini*, Bolonia, Capelli Editore, 1963 —*8 ½ de Fellini*, trad. español Manuel Vázquez, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1963—.
 - CHANDLER, Charlotte, *I, Fellini*, München, F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, 1994 —trad. español Rosa M. Bassols, *Yo, Fellini*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1995—.
 - CHION, Michel, “Quatre notes pour Fellini” en *Cahiers du cinema*, 402, diciembre, 1982, pp. 2-8.
 - COBOS, JUAN, “Los jóvenes y el Neorrealismo” en *Film ideal*, nº2, Madrid, noviembre, 1956, p.8.

-
-
- COBOS, JUAN, “El gran grito: Roma, ciudad abierta” en *Film ideal*, nº4, Madrid, enero, 1957, p.12.
 - COBOS, Juan, “Se afianza la nueva fórmula” en *Film ideal*, nº5, Madrid, febrero, 1957, p.13.
 - COBOS, Juan, “Diálogo con Zavattini” en *Film ideal*, nº16, Madrid, febrero, 1958, pp.10-11.
 - COBOS, Juan, “Giulietta Masina al teléfono” en *Film ideal*, nº25, Madrid, noviembre, 1958, p.19.
 - COLINA, José de la, *Miradas al cine*, México D.F., SepSetentas: Sur 124, núm. 3006, Secretaría de Educación Pública, 1972.
 - COLÓN PERALES, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*, 2ª ed., Sevilla, Ediciones Alfar, 1994.
 - COLÓN PERALES, Carlos, *Rota-Fellini. La música en las películas de Federico Fellini*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981.
 - CORTÉS, José Ángel, *Entrevistas con directores de cine italiano*, entrevistas a Mauro Bolognini, Vittorio Cottafavi, Damiano Damiani, Vittorio de Seta, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Marco Ferreri, Alberto Lattuada, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Elio Petri, Gillo Pontecorvo, Nelo Risi y Lina Wertmüller, Madrid, Magisterio Español, 1972.
 - COSTANTINI, Costanzo, *Fellini Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Éditions Denoël, 1995 —*Fellini. Les cuento de mí. Conversaciones con Costanzo Costantini*, trad. español Fernando Macotela, sexto piso editorial, colección noesis, Madrid, 2006—.
 - CRÓ, Mario y Stelio, *La temática de Fellini y la poética de Ocho y medio*, Buenos Aires, Editorial de Cultura Moderna, serie de ensayos cinematográficos, 1963.

-
-
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París, Les Éditions de Minuit, 1983 —*La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*, trad. español Irene Agoff, Barcelona, Paidós Ibérica, 1984—.
 - DELEUZE, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, París, Les Éditions de Minuit, 1985 —*La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, trad. español Irene Agoff, Barcelona, Paidós Ibérica, 1987—.
 - DOELKER, Christian, "*Wirklichkeit*" in den Medien, Verlag, Zug, Suiza, Klett und Balmer and Co, 1979 —*La realidad manipulada, Radio, Cine, TV y Prensa*, Colección Punto y Línea, s. trad., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982—.
 - DUCA, Joseph-Marie Lo, *La Douceur de Vivre*, s.d.—*La Dulce Vida (La Dolce Vita)*, trad. español M. Orta Manzano, Barcelona, Ediciones Cedro, 1963—.
 - DUCA, Joseph-Marie Lo, "Federico Fellini: I. Les femmes libres de Magliano; II. Les nuits de Cabiria" en *Cahiers du Cinéma*, París, febrero, 1957, pp.9-14 y 15-24.
 - D'YVOIRE, Jean, s.t., artículos del libro de la revista *Telé-Ciné*, París, s.f. —*El cine redentor de la realidad*, trad. español José Luis Guarner, Madrid, Ediciones Rialp, 1960—.
 - ECO, Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*, Tascabili Bompiani, 1977 —*Cómo se hace una tesis*, trad. español Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, 1ª ed., Barcelona, Gedisa editorial, 2001—.
 - EISENSTEIN, S.M., "De la pureza del lenguaje cinematográfico" en *Sovietskoie kino* nº 5, Moscú, 1934.
 - ESCUDERO, José María Gª, "El Neorrealismo y lo sobrenatural" en *Film ideal*, nº 13, noviembre, 1957, pp. 10-11.
 - FELLINI, F., GUERRA, T., *Amarcord*, Milán, Rizzoli Editore, 1973 —trad. español Francisco J. Alcántara, Barcelona, Editorial Noguer, 1975—.

-
-
- FELLINI, Federico, *Amarcord: découpage du film*, Zürich, Diogenes Verlag AG, 1974 —traduction de l'italien par Michèle Natacha Nahon, París, Cinema 2000/Seghers, 1974—.
 - FELLINI, Federico, *The Book of Dreams*, s.l., Rizzoli, 2008.
 - FELLINI, Federico, *La Dolce Vita*, Bologna, Casa Ed. L. Cappelli, s.f. —*La Dolce Vita*, Barcelona, Aymá Editora, 1963—.
 - FELLINI, Federico, Exposición: *Federico Fellini. El circo de las ilusiones*. Comisario: Sam Stourdzé, Madrid, Caixa forum, 2010.
 - FELLINI, Federico, *Fare un film*, Zürich, Diogenes Verlag, 1980 —*Apuntes, recuerdos y fantasías*, trad. español Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Muchnik Editores, 1987—.
 - FELLINI, Federico, *Fare un film*, Turín, Einaudi, 1980 —*Hacer una película*, trad. español Josep Torrell, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999—.
 - FELLINI, Federico, *Fellini!*, New York, Guggenheim Museum and Comunicare Organizzando, Milano, Skira Editore, 2003.
 - FELLINI, Federico, *Fellini on Fellini*, Zurich, Diogenes Verlag Ag, 1974 —*Fellini por Fellini*, trad. español Paola Ungarelli y Augusto Martínez Torres, Marta Fernández Muro y Teresa Fernández Muro, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984—.
 - FELLINI, Federico, *Il primo Fellini*, colección “Dal soggetto al film”, Bolonia, Casa Editrice Licinio Cappelli, s.f. —*El Jeque Blanco, I Vitelloni, La Strada, Il Bidone*, Madrid, Alianza Editorial, 1972—.
 - FELLINI, Federico, *Le notti di Cabiria di Federico Fellini, a cura di Lino Del Fra*. Bologna, Cappelli Editore, 1965.
 - FELLINI, Federico, *Le notti di Cabiria*, Ideato da Federico Fellini, Soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, collaboratore della

-
- sceneggiatura Brunello Rondi, Ideato da Federico Fellini, soggette Bologna, Garzanti, 1981.
- FELLINI, Federico, *Cuattro Film: I Vitelloni, La Dolce Vita, Otto e mezzo, Giulietta Degli Spiriti*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1974.
 - FELLINI, Federico, PINELLI, Tullio, *La strada, sceneggiatura*, Roma, Bianco e Nero, s.f.
 - FELLINI, Federico, *Il Viaggio di G. Mastorna*, Zürich, Diogenes VERLAG AG Zürich, 1994 —*El viaje de Mastorna*, trad. español César Palma, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 1995—.
 - FERENCZI, Aurélien, *Tim Burton*, Paris, Colección Grandes Directores, Cahiers du Cinéma Ediciones, 2007.
 - FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, “Lo “chapliniano” en Fellini” en *Dirigido por*, nº 389, Barcelona, mayo, 2009, p.78-79.
 - FERRERO, Adelio, “La autobiografía como espectáculo” en *Nuestro cine: Fellini y su Giulietta Degli Spiriti*, nº48, Madrid, 1966, pp. 33-37.
 - FRANCESCHI, Alfredo, *Nota sobre el concepto de realidad*, vol. XI, Cuyo, Red Universidad Nacional de Cuyo, 1993-1994.
 - GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS, *Narrativa audiovisual*, Ediciones Cátedra, Signo e Imagen, s.l., 1993.
 - GRAZZINI, Giovanni, *Interviste sul cinema*, Roma, Eulama, 1983 —*Algún día haré una bella historia de amor. Conversaciones con Federico Fellini*, trad. español Beatriz Anastasi de Lonné, Barcelona, Gedisa Editorial, 2006—.
 - GRAU, Jordi, *Fellini desde Barcelona*, Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, 1985.

-
-
- G. HOVALD, Patrice, *Le neo-realisme italien et ses createurs, Paris*, Les Editions du Cerf, 1959 —*El Neorrealismo y sus creadores*, trad. español José Vila Selma, Madrid, Ediciones Rialp, 1962—.
 - KEZICH, Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2002 —*Fellini. La vida y la obra*, trad. español Juan Manuel Salmerón Arjona, 1ª ed., Barcelona, Tusquets Editores, 2007—.
 - LACAN, Jacques, *Mon enseignement*, París, Éditions du Seuil, 2005 —*Mi enseñanza*, trad. español Nora A. González, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2007—.
 - LACAN, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre I, Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, París, Éditions du Seuil, 1975 —*El seminario de Jacques Lacan, Libro nº1, Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*, trad. español Rithee Cerasco y Vicente Mira Pascual, Buenos Aires, Editorial Paidós Ibérica, 1981—.
 - LANDABURU, Félix De, “Con Fellini y con Cabiria en Génova” en *Film ideal*, nº9, Madrid, junio, 1957, pp.20-21.
 - LANOUILLE HUGHES, Eileen, *En el rodaje del Satiricon de Fellini. Diario entre bastidores*, Madrid, Sedmay ediciones, 1977.
 - LATORRE, José María, *Blade Runner/Amarcord*, Colección Programa doble, Barcelona, Dirigido por, 1994.
 - LATORRE, José María, “La música como poética de la memoria” en *Dirigido por*, nº 390, Barcelona, junio, 2009, p.66-67-68-69.
 - LEVINE, Irving R., AMO, Álvaro del, “Fellini” en *Nuestro cine: Fellini y su Giulietta Degli Spiriti*, nº48, Madrid, 1966, pp. 11-17.
 - L. GUARNER, José, *Roberto Rosellini*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

-
-
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Luchino Visconti*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997
—s.t., trad. español Miguel Rubio, s.d.—.
 - LO DUCA, Giuseppe, *La douceur de vivre*, s.d. —*La dulce vida (La dolce vita)*, trad. español M. Orta Manzano, Barcelona, Ediciones Cedro, 1963—.
 - LO DUCA, Giuseppe, “Les femmes libres de Magliano”, “Les nuits de Cabiria” en *Cahiers du Cinema*, febrero, 1957, pp.9-24.
 - MACKEE, Robert, *Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, s.l., HarperCollins Publishers, Inc., s.f. —*El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, trad. español Jessica J. Lockhart Domeño, 7ª ed., Barcelona, Alba Editorial, 2008—.
 - MARTIALAY, Félix, “Lo que Fellini dice de Fellini” en *Film ideal*, nº126, Madrid, agosto, 1963, pp.502-509.
 - MARTIN, Marcel, *La langage cinématographique*, París, Les Éditions du CERF, s.f. —*El lenguaje del cine*, trad. español María Renata Segura, Barcelona, Editorial Gedisa, abril, 2002—.
 - MARTÍNEZ, Julio, “Fellini y el Neorrealismo” en *Film ideal*, nº9, Madrid, junio, 1957, p.27.
 - METZ, Christian, *Langage et cinéma*, s.l., Librairie Larousse, 1973 —*Lenguaje y cine*, trad. español Jorge Urrutia, Barcelona, Editorial Planeta, 1973—.
 - MICCICHÈ, Lino, *Introduzione al Neorrealismo Italiano*, 3 vols., coloquios sobre el Neorrealismo, Valencia, Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, Mostra Cinema Mediterrani, 1982, versión española de Montse Bertrán.

-
-
- MICCOLIS, Stefania, *Recepción e influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y en el cine español*, tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de letras y Filosofía de Bolonia, 2010.
 - MIRET, Rafel, *Las noches de Cabiria. Vuelve Fellini* (artículo), revista *Dirigido Por*, nº 294, octubre, 2000, pp.68-71.
 - M., J., “La falsa vanguardia de *Giulietta degli Spiriti*” en *Nuestro cine: Fellini y su Giulietta Degli Spiriti*, nº48, Madrid, 1966, pp. 28-31.
 - MONTERO, J., PAZ, M^a A., *Creando la realidad, el cine informativo 1895-1945*, Barcelona, Editorial Ariel, 1999.
 - MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956 —*El cine o el hombre imaginario*, trad. español Ramón Gil Novales, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2011—.
 - MURRAY, Edward, *Fellini the Artist*, Bembridge, Isle of Wight, BCW Publishing Limited, 1977.
 - NAVARRO, Antonio José, “Fellini en dos tiempos: del Neorrealismo al expresionismo” en *Dirigido por*, nº 389, Barcelona, mayo, 2009, pp.70-73.
 - NICHOLS, Bill, *Representing reality*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1991 —*La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, trad. español Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997—.
 - PALADINI, Aldo, “Il Neorrealismo non é pesimista” en *Cinema Nuovo: Tutto su Venezia*, nº 42, septiembre, 1957, p.152-153-154.
 - PECORI, Franco, *Federico Fellini*, La nuova Italia, Il Castorno Cinema, Editrice, Firenze, 1978.
 - PEDRAZA, Pilar, Gandía, Juan López, *Federico Fellini*, 2^a ed., Madrid, Ediciones Cátedra S.A.,1999.

-
-
- PILLITTERI, Paolo, *Appunti su Fellini*, Milano, Franco Angeli Libri, 1990.
 - PILLITTERI, Paolo, *La baracca di Fellini (e strane visioni in Valtellina)*, Milano, Franco Angeli, 1995.
 - PIRRO, Ugo, *Celluloide*, Milano, Rizzoli Editore, s.f. —*Celuloide*, trad. español Augusto M. Torres, 1ª ed., Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1990—.
 - PLAZA, M., “Cómo se pensó y se hizo *Las noches de Cabiria*” en *Film ideal*, nº25, Madrid, noviembre, 1958, pp.20-21-28.
 - PROPP, Vladimir, *Morfologija Skazki*, Coll. Voprosy poetiki nº12, gosudarstvennyj institut istorii iskusstva, Leningrado, 1928 —*La Morfología del cuento*, trad. del francés F. Díez del Corral, Madrid, Ediciones Akal, 1985—.
 - QUINTANA, Ángel, *El cine italiano, 1942-1961: del Neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997.
 - QUINTANA, Ángel, *Federico Fellini*, Paris, Colección Grandes Directores, Cahiers du Cinéma Ediciones, 2007.
 - QUINTANA, Ángel, *Roberto Rosellini*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
 - RIPALDA RUIZ, Marcos, *El Neorrealismo en el cine italiano: de Visconti a Fellini*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
 - RIVAGES, Dossier Positif, *Federico Fellini*, Marseille, Éditions Rivages, 1988.
 - RONDI, Gian Luigi, “8 e ½ un film genial que iguala la realidad a la memoria” en *Film ideal*, nº116, Madrid, marzo, 1963, pp.176-177.
 - SADOUL, Georges, *Le Cinéma. Son art, sa technique, son économie*, París, 1948, —*El cine, su Historia y su Técnica*, trad. español Juan José Arreola, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1950—.

-
-
- SANCHÉZ-BIOSCA, Vicente, *Del otro lado: la metáfora, Modelos de representación en el cine de Weimar*, Madrid, Instituto de Cine y Radio-TV y Ediciones Hiperión, 1985.
 - SATORRAS, Lluís, “Cabiria, una de las mujeres de Fellini” en *Dirigido por*, nº 389, Barcelona, mayo, 2009, pp.56-57.
 - SOBRINO, J.A., “La Strada” en *Film ideal*, nº8, mayo, 1957, p.5.
 - SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour p’histoire de demain*, París, Éditions Aubier-Montaigne, 1977 —*Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, trad. español Juan José Utrilla, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985—.
 - TIRRI, Néstor, *Habíamos amado tanto a Cinecittá*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2006.
 - TRELLES PLAZAOLA, Luis, *El cine de Federico Fellini*, Colección Uprex, Barcelona, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973.
 - VVAA, “Moraldo in città incontra se stesso”, “I vitelloni ci guardano” en *Cinema nuovo*, nº41, agosto, 1954, pp. 94-97.
 - VVAA, “Giulietta Masina, páginas especiales para el nuevo cine italiano” en *Film ideal*, nº20, Madrid, junio 1958, pp. 9-17.
 - VVAA, *Federico Fellini: il libro dei miei sogni*, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2007.
 - VVAA, *Imaginar la realidad: ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los medios*, Marta Torregrosa Puig, Sevilla, Zamora, Comunicación Social, 2010.
 - VVAA, *El ojo de Fellini, homenaje*, s.l., Fundació Caixa Catalunya/Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, comisario Román Gubern, 1994.

-
-
- VVAA, *Roberto Rossellini, la herencia de un maestro*, Cineastas, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Española, 2005.
 - VIGANÒ, Aldo, “La mujer en el cine de Fellini” en *Dirigido por*, nº 389, Barcelona, mayo, 2009, p.51-52-53.
 - VIGANÒ, Enrica, NeoRealismo. *La nueva imagen en Italia. 1930-1960*, Madrid, La fábrica editorial, 2007.
 - VILALLONGA De, José Luis, *Fellini por Vilallonga*, Madrid, Ediciones El País, S.A./Aguilar, 1994.
 - VISCONTI, Luchino, *Rocco e i suoi fratelli*, Bologna, Casa Ed. L. Capelli, s.f. —*Rocco y sus hermanos*, trad. español Inés Strasser, Barcelona, Ayma, S.A., Editora, 1962—.
 - ZAMORA ÁGUILA, Fernando, *Filosofía de la Imagen, Lenguaje, imagen y representación*, ENAP, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2006.
 - ZÁRATE, Alexander, “De ilusiones y realidades y otros engaños” en *Dirigido por*, nº 391, Barcelona, agosto, 2009, pp.74-75-76-77.
 - ZAVATTINI, Cesare, *Diario de cine y vida*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Instituto valenciano de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002, —trad. español Juan Marsé—.
 - ZAVATTINI, Cesare, *Milagro en Milán y otros cuentos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1983.
 - ZIPMAN, Boris, *Fellini y “La dolce vita”*, Buenos Aires, Editorial Gama, 1960.

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- BOSCO, Paquito Del, *Fellini, Un Autoritratto Ritrovato*, USA, Sandro Lai, documental, 55 min., 2000.
- PETTIGREW, Damian, *Federico Fellini, Sono un gran bugiardo —Soy un gran mentiroso—*, Francia, Gran Bretaña , Italia, documental, 91min., 2002.
- PICCINI, Carmen, *The magic World of Fellini*, TV Movie, USA, 2002.
- ROMBONI, Angela, *Le monde magique du souvenir Fellinien —El mundo mágico de Fellini—*, Francia, Allerton Films, documental, 28 min., 2004.
- ROMBONI, Angela, *Amarcord de Federico*, s.l., Allerton Films, 2004 —*El Amarcord de Federico*, reportaje audiovisual—.
- SCOLA, Ettore, *Che strano chiamarsi Federico*, Italia, Palomar, 93 min., 2013.
- VVAA, *Aniversario de El ángel azul*, programa Días de cine, 13 septiembre de 2012, TVE1, España, minuto 17:05.
- VVAA, *20 años sin Federico Fellini*, programa Días de Cine, 31 de octubre de 2013, TVE1, España, minuto 55:23.
- VVAA, *50 aniversario de 8 ½*, programa Días de Cine, 14 de febrero de 2013, TVE1, España, minuto 38:09.
- VVAA, *Fellini, el payaso de Dios*, programa Informe Semanal, 31 de octubre de 1993, TVE1, España.
- VERMORCKEN, Chris, *Io sono Anna Magnani, 1980 —Yo soy Anna Magnani—*.

PÁGINAS WEB

<http://www.cesarezavattini.it/>

<http://www.cinemaitalia.com/fellini/index.html>

<http://www.federicofellini.it/>

<http://www.filmreference.com/Films-Kr-Le/Ladri-di-Biciclette.html>

<http://www.imdb.com/name/nm0000019/>

<http://www.italica.rai.it>

<http://www.mgar.net/cine/var/strada2.htm>

http://www.rottentomatoes.com/celebrity/federico_fellini/

13. FILMOGRAFÍA DE FEDERICO FELLINI¹⁵⁸

Luci del varietà —*Luces de variedad*—

Año: 1950

Film: Blanco y negro

Duración: 100 min

Producción: Capitolium Film

Distribuidora: Fincine

Dirección: Alberto Lattuada, Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini

Guion: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli con la collaborazione di Ennio Flaiano

Director de fotografía: Otello Martelli

Operador de cámara: Luciano Trasatti

Foto fija: Osvaldo Civirani

Música: Felice Lattuada

Director musical: Franco Ferrara

Escenografía: Aldo Buzzi

Vestuario: Aldo Buzzi

Decoración del escenario: Luigi Gervasi

¹⁵⁸ Para confeccionar esta filmografía nos atenemos a la mucho más exhaustiva de la Fondazione Federico Fellini, en su web: <http://www.federicofellini.it/>

Montaje: Mario Bonotti

Ayudante de dirección: Angelo D'Alessandro

Director de producción: Bianca Lattuada, Federico Fellini

Reparto

Carla del Poggio: Liliana "Lilly" Antonelli

Peppino De Filippo: Checco Dalmonte

Giulietta Masina: Melina Amour

Folco Lulli: Adelmo Conti

Franca Valeri: la coreógrafa

Carlo Romano: Enzo La Rosa

John Kitzmiller: John

Silvio Bagolini: Bruno Antonini

Dante Maggio: el jefe de los cómicos

Alberto Bonucci: personaje del dúo teatral

Vittorio Caprioli: personaje del dúo teatral

Giulio Calì: el faquir

Mario De Angelis: maestro

Checco Durante: propietario del teatro

Joe Fallotta: Bill

Giacomo Furia: Duke

Renato Malavasi: hotelero

Fanny Marchiò: una soubrette

Gina Mascetti: Valeria Del Sole

Vania Orico: cantante

Enrico Piergentili: el padre de Melina

Marco Tulli: espectador

Alberto Lattuada: participante teatral

Sofia Lazzaro —Sophia Loren—: bailarina

Giovanna Ralli: bailarina

Premios

1950-1951

Nastro d'argento a la mejor actriz de reparto —Giulietta Masina—

***Lo sceicco bianco* —*El jeque blanco*—**

Año: 1952

Film: Blanco y negro

Duración: 85 min

Producción: P.D.C. - O.F.I.

Distribuidora: P.D.C.

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Tullio Pinelli —de una idea de Michelangelo Antonioni—

Guion: Federico Fellini, Tullio Pinelli con la colaboración Ennio Flaiano

Director de fotografía: Arturo Gallea

Operador de cámara: Antonio Belviso

Música: Nino Rota

Director musical: Fernando Previtali

Escenografía: Raffaello Tolfo

Montaje: Rolando Benedetti

Ayudante de dirección: Stefano Ubezio

Sonido: Armando Grilli, Walfredo Traversari

Maquillaje: Franco Titi

Foto fija: Osvaldo Civirani

Supervisor guionista: Moraldo Rossi

Productor: Luigi Rovere

Director de producción: Enzo Provenzale

Secretaria de producción: Renato Panetuzzi

Reparto

Alberto Sordi: Fernando Rivoli "El jeque blanco"

Brunella Bovo: Wanda Giardino/Cavalli

Leopoldo Trieste: Ivan Cavalli

Giulietta Masina: Cabiria

Lilia Landi: Felga

Ernesto Almirante: el director de los tebeos

Fanny Marchiò: Marilena Vellardi

Gina Mascetti: la mujer del "jeque blanco"

Enzo Maggio: el portero del hotel

Ugo Attanasio: el tío de Ivan

Jole Silvani: prostituta amiga de Cabiria

Amore in città, Agenzia matrimoniale —*Amor en la ciudad*, episodio
Agenzia matrimonial—

Año: 1953

Film: Blanco y negro

Duración: 16 min

Producción: Faro Film

Distribuidora: D.C.N.

Los demás episodios de la película son: *El amor se paga* —Carlo Lizzani—; *Paraíso por cuatro horas* —Dino Risi—; *Intento de suicidio* —Michelangelo Antonioni—; *Historia de Caterina* —Francesco Maselli y Cesare Zavattini—; *Los italianos se dan la vuelta* —Alberto Lattuada—.

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini

Guion: Federico Fellini, Tullio Pinelli

Director de fotografía: Gianni Di Venanzo

Música: Mario Nascimbene

Reparto

Antonio Cifariello: El periodista

Livia Venturini: Rossana

Ilario Maraschini: propietario de la agencia

Angela Pierro: directora de la agencia

I vitelloni —*Los inútiles*—

Año: 1953

Film: Blanco y negro

Duración: 103 min

Producción: Peg Film —Roma— / Cité Film —Paris—

Distribuidora: ENIC

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Ennio Flaiano, de una idea de Tullio Pinelli

Guion: Federico Fellini, Ennio Flaiano

Director de fotografía: Otello Martelli, Luciano Trasatti, Carlo Carlini

Operador de cámara: Roberto Girardi, Franco Villa

Música: Nino Rota

Director musical: Franco Ferrara

Escenografía: Mario Chiari

Vestuario: Margherita Marinari Bomarzi

Montaje: Rolando Benedetti

Director de producción: Luigi Giacosi

Asistente del director de producción: Danilo Fallani

Secretaria de producción: Ugo Benvenuti

Reparto

Franco Interlenghi: Moraldo

Alberto Sordi: Alberto

Franco Fabrizi: Fausto

Leopoldo Trieste: Leopoldo

Riccardo Fellini: Riccardo

Eleonora Ruffo: Sandra

Jean Brochard: el padre de Fausto

Claude Farell: la hermana de Alberto

Carlo Romano: Michele, el anticuario

Lida Baarova: Giulia, la mujer de Michele

Enrico Viarisio: el padre de Moraldo y Sandra

Paola Borboni: la madre de Morando y Sandra

Arlette Sauvage: la desconocida del cine

Vira Silenti: la "chinita"

Maja Nipora: la soubrette

Achille Majeroni: el cómico, director de la compañía

Silvio Bagolini: el idiota

Giovanna Galli: bailarina

Franca Gandolfi: bailarina

Premios

1953-1954

Nastro d'argento al mejor director —Federico Fellini—, mejor actor de reparto

—Alberto Sordi—

1953

Leone d'argento en el Festival Mostra di Venezia

1957

Nominación al Oscar al mejor guión original —Federico Fellini, Ennio Flaiano y
Tullio Pinelli—

La strada

Año: 1954

Film: Blanco y negro

Duración: 94 min

Producción: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti

Distribuidora: Paramount

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Tullio Pinelli

Guion: Federico Fellini, Tullio Pinelli

Colaboración en el guion: Ennio Flaiano

Diálogo: Ennio Flaiano

Director de fotografía: Otello Martelli

Operador de cámara: Roberto Girardi

Música: Nino Rota

Director musical: Franco Ferrara

Escenografía: Mario Ravasco

Vestuario: Margherita Marinari Bomarzi

Montaje: Leo Catozzo

Ayudante montaje: Lina Caterini

Sonido: Aldo Calpini

Ayudante de dirección: Moraldo Rossi

Colaboración artística: Brunello Rondi

Asistente de dirección: Paolo Nuzzi

Maquillaje: Eligio Trani

Supervisor guionista: Narciso Vicari

Foto fija: A. Piatti

Director de producción: Luigi Giacosi

Organización general: Danilo Fallani, Giorgio Morra, Angelo Cittadini

Reparto

Giulietta Masina: Gelsomina Di Costanzo

Anthony Quinn: Zampanò

Richard Baserhart: el loco

Aldo Silvani: señor Giraffa

Marcella Rovere: la viuda

Livia Venturini: la suora

Mario Passante: l'oste

Yami Kamedeva: la prostituta

Anna Primula: la madre de Gelsomina

Premios

1954

Oscar a la mejor película en lengua extranjera

1954-1955

Nastro d'argento al mejor director —Federico Fellini—, mejor producción —Ponti
- De Laurentiis—

1956

León de plata en el Festival Mostra di Venezia

1956

Nominación al Oscar al mejor guion original —Federico Fellini y Tullio Pinelli—

1956

Premio Bodil —Copenague— a la mejor película europea

Il bidone —*Almas sin conciencia*—

Año: 1955

Film: Blanco y negro

Duración: 104 min

Producción: Titanus —Roma—, S.G.C. —Paris—

Distribuidora: Titanus

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli —de una idea de Federico Fellini—

Guion: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli

Director de fotografía: Otello Martelli

Operador de cámara: Roberto Gerardi

Operador adjunto: Arturo Zavattini

Música: Nino Rota

Director musical: Franco Ferrara

Escenografía: Dario Cecchi

Vestuario: Dario Cecchi

Montaje: Mario Serandrei, Giuseppe Vari

Sonido: Giovanni Rossi

Ayudante de dirección: Moraldo Rossi, Narciso Vicario

Asistente de dirección: Dominique Delouche, Paolo Nuzzi

Colaboración artística: Brunello Rondi

Maquillaje: Eligio Trani

Peluquera: Fiamma Rocchetti

Decoración del escenario: Massimiliano Capriccioli

Foto fija: G. B. Poletto

Supervisor guionista: Nada Delle Piane

Director de producción: Giuseppe Colizzi

Asistente del director de producción: Antonio Negri

Secretaria de producción: Manolo Bolognini

Segretario amministrativo: Ezio Rodi

Reparto

Broderick Crawford: Augusto

Richard Baserhart: Picasso

Franco Fabrizi: Roberto

Giulietta Masina: Iris, la mujer de Picasso

Giacomo Gabrielli: Baron "Vargas"

Alberto De Amicis: Rinaldo

Sue Ellen Blake: Susanna

Lorella De Luca: Patrizia, la hija de Augusto

Mara Werlen: Maggie, la bailarina

Mario Passante: un ladrón

Irene Cefaro: Marisa

Xenia Walderi: Luciana, la compañera de Rinaldo

Maria Zanolì: Stella Fiorina, campesina engañada

Sara Simoni: segunda campesina engañada

Cristina Pall: la propietaria de la pitillera de oro

Tiziano Cortini: la rubia del cine

Riccardo Garrone: Riccardo

Paul Greuter: desconocido

Ada Colangeli: señora Bove

Amedeo Trilli: Luigi Fiorelli

Ettore Bevilacqua: bidonato case popolari

Alberto Plebani: el hombre del reloj de oro

Le notti di Cabiria —*Las noches de Cabiria*—

Año: 1957

Film: Blanco y negro

Duración: 110 min

Producción: Dino De Laurentiis —Roma—, Les Films Marceau —Paris—

Distribuidora: Paramount

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli —da un'idea di Federico Fellini—

Guion: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli

Adaptación de los diálogos: Pier Paolo Pasolini

Consulente artistico: Brunello Rondi

Director de fotografía: Aldo Tonti

Música: Nino Rota

Director musical: Franco Ferrara

Escenografía: Piero Gherardi

Vestuario: Piero Gherardi

Montaje: Leo Catozzo

Ayudante montaje: Adriana Olasio

Sonido: Roy Mangano

Ayudante de dirección: Moraldo Rossi, Dominique Delouche

Secretaria de producción: Narciso Vicario

Maquillaje: Eligio Trani

Director de producción: Luigi De Laurentiis

Reparto

Giulietta Masina: Cabiria

Amedeo Nazzari: Alberto Lazzari

François Périer: Oscar D'Onofrio

Franca Marzi: Wanda

Ennio Girolami: un "magnaccia" —"chuloputas"—

Dorian Gray: Jessy

Aldo Silvani: el ilusionista

Mario Passante: el paticojo

Pina Gualandi: Matilda

Polidor: el fraile

Christian Tassou: Luccicotto

Maria Luisa Rolando: amiga de Cabiria

Amedeo Girard: Davide, el mayordomo de Lazzari

Loretta Capitoli: una prostituta

Franco Balducci: hipnotizado del ilusionista

Ciccio Barbi: hipnotizado del ilusionista

Nino Milano: hipnotizado del ilusionista

Leo Catozzo: el hombre del saco

Premios

1957

Oscar a la mejor película en lengua extranjera

1957

Nastro d'argento al mejor director —Federico Fellini—, mejor producción —Dino De Laurentiis—, mejor actriz —Giulietta Masina—

1956-1957

David de Donatello al mejor director —Federico Fellini—, mejor productor —Dino De Laurentiis—

1957

Festival de Cannes: mejor actriz —Giulietta Masina—

1957

Premio OCIC - Premio especial

La dolce vita

Año: 1960

Film: Blanco y negro

Duración: 178 min

Producción: Riama Film —Roma,— Pathé Consortium Cinéma —Paris—

Distribuidora: Cineriz

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano —de una idea de Federico Fellini—

Guion: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli

Colaboración en el guión: Brunello Rondi

Director de fotografía: Otello Martelli —Totalscope—

Operador de cámara: Arturo Zavattini

Operador adjunto: Ennio Guarnieri

Música: Nino Rota

Director musical: Franco Ferrara

Cantantes: El "Campanino" y Adriano Celentano

Escenografía: Piero Gherardi

Vestuario: Piero Gherardi

Asistente de diseñador de producción: Giorgio Giovannini, Lucia Mirisola, Vito Anzalone

Maquillaje: Otello Fava

Montaje: Leo Catozzo

Ayudante montaje: Adriana Olasio, Wanda Olasio

Ayudante de dirección: Guidarino Guidi, Paolo Nuzzi, Dominique Delouche

Asistente de dirección: Giancarlo Romani, Gianfranco Mingozi, Lilli Veenman

Colaboración artística: Brunello Rondi

Sonido: Agostino Moretti

Peinados: Renata Magnanti

Productor: Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli

Organización general: Clemente Fracassi

Productor ejecutivo: Franco Magli

Supervisor guionista: Isa Mari

Director de producción: Manlio M. Moretti, Nello Meniconi

Asistente del director de producción: Alessandro von Normann

Secretaria de producción: Mario Basile, Mario De Biase, Osvaldo De Micheli

Reparto

Marcello Mastroianni: Marcello Rubini

Walter Santesso: paparazzo

Giulio Paradisi: 2° fotografo

Enzo Cerusico: 3° fotografo

Enzo Doria: 4° fotografo

Anouk Aimée: Maddalena

Cesare Miceli Picardi: señor

Donatella Esparmer: señora

Maria Pia Serafini: 2º señora

Adriana Moneta: prostituta

Anna Maria Salerno: 2º prostituta

Oscar Ghiglia: 1º sfruttatore

Gino Marturano: 2º sfruttatore

Yvonne Fourneaux: Emma

Thomas Torres: periodista del hospital

Carlo Mariotti : enfermero

Leonardo Botta: médico

Anita Ekberg: Sylvia

Carlo Di Maggio: Totò Scalise, el productor

Francesco Luzi: el radiocronista

Francesco Consalvo: el ayudante de Scalise

Guglielmo Leoncini: el secretario de Scalise

Sandy von Norman: intérprete de la rueda de prensa

Lex Barker: Robert

Tiziano Cortini: operador del noticiario

Maurizio Guelfi: periodista de la conferencia de prensa

Adriano Celentano: cantante rock'n'roll

Gondrano Trucchi: camarero

Giò Staiano: joven afeminado

Archie Savage: bailarín negro

Alan Dijon: Frankie Stout

Paolo Labia: camarero casa Maddalena

Giacomo Gabrielli: el padre de Maddalena

Alain Cuny: Steiner

Valeria Ciangottini: Paola

Alfredo Rizzo: director TV

Alex Messoiedoff: el sacerdote del milagro

Rina Franchetti: la madre de los falsos curados

Aurelio Nardi: lo zio dei miracolati bugiardi

Marianna Leibl: madre pidiendo el milagro

Giovanna: niño del milagro

Massimo: niño del milagro

Reneé Longarini: la esposa Steiner

Iris Tree: invitada casa Steiner

Leonida Rapaci: invitada casa Steiner

Anna Salvatore: invitada casa Steiner

Letizia Spadini : invitata casa Steiner

Margherita Russo : invitata casa Steiner

Winie Vagliani: invitada casa Steiner

Desmond O'Grady: invitada casa Steiner

Nello Meniconi: litigante via Veneto

Massimo Buseti: el chismoso de via Veneto

Annibale Ninchi: el padre de Marcello

Vittorio Manfrino: direttore tabarin

Polidor: clown tabarin

Magali Noël: Fanny

Lilly Granado: Lucy

Gloria Jones: Gloria

Nico Otsak: chica sofisticada de via Veneto

Principe Vadim Wolkonsky: Príncipe Mascalchi

Giulio Questi: Don Giulio Mascalchi

Ida Galli: la debuttante dell'anno

Mario De Grenet: el niño aburrido del perro

Franco Rossellini: il bel cavallerizzo

Maria Marigliano: Massimilla

Loretta Ramaciotti: l'invasata alla seduta

Giuseppe Addobbati: médico

Paolo Fadda : vice commissario

Vando Tres: commissario di zona

Franco Giacobini: periodista del teléfono

Giuliana Lojodice: camarera casa Steiner

Federika André: inquilina casa Steiner

Giancarlo Romani: carabiniere

Nadia Gray: Nadia

Mino Doro: amante de Nadia

Antonio Jaconi: "travesti"

Carlo Musto: "2° travesti"

Tito Buzzo: el bruto musculoso

Sandra Lee: la bailarina de Spoleto

Jacques Sernas: el divo

Leontine von Strein: l'amante divo

Leo Coleman: el bailarín negro

Laura Betti: la actriz-cantante rubia, Laura

Daniela Calvino: Daniela

Christine Denise: la signora che mangia il pollo

Riccardo Garrone: Riccardo il padrone di casa

Decimo Cristiani: espectador del striptease de Nadia

Umberto Orsini: espectador del striptease de Nadia

Sandra Tesi: espectador del striptease de Nadia

Renato Mambor: bailarín

Mario Conocchia: espectador del striptease de Nadia

Enrico Glori: admirador Nadia

Lucia Vasilicò: ragazza che si confessa

Franca Pasutt: ragazza coperta di piume

Premios

1960

Nastro d'argento al mejor actor —Marcello Mastroianni—, mejor guion original —Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli—, mejor escenografía —Piero Gherardi—

1960

David de Donatello al mejor director —Federico Fellini—

1960

Festival de Cannes: Palma de oro a la mejor película

1960

Nominación al Oscar al mejor director —Federico Fellini—, mejor guion original —Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y Brunello Rondi—

1961

Nominación BAFTA —British Academy of Film and Television Arts Awards— a la mejor película

Le tentazioni del dottor Antonio —Boccaccio '70, episodio: Las tentaciones del doctor Antonio—

Año: 1962

Film: Color

Duración: 60 min

Producción: Concordia Compagnia Cinematografica e Cineriz —Roma—, Francinex e Gray Films —Paris—

Distribuidora: Cineriz

Dirección: Federico Fellini

Guion: Federico Fellini, Tullio Pinelli, con la colaboración de Ennio Flaiano

Director de fotografía: Otello Martelli —Technicolor—

Operador de cámara: Arturo Zavattini

Música: Nino Rota

Escenografía: Piero Zuffi

Montaje: Leo Catozzo

Productor: Carlo Ponti

Reparto

Peppino De Filippo: doctor Antonio Mazzuolo

Anita Ekberg: la mujer del cartel

Antonio Acqua: el comisario

Eleonora Nagy: Cupido

Dante Maggio: capataz

Donatella Della Nora: la hija del doctor Antonio

Giacomo Furia: obrero

Alfredo Rizzo: capataz

Alberto Sorrentino: el trabajador atacado

Monique Berger: la señora del bar

Polidor: obrero

Gesa Meiken: señora pisiendo en la iglesia

Mario Passante: el sacristán

Achille Maieroni: el conductor del monseñor

Silvio Bagolini: el secretario del monseñor

Enrico Ribulsi: el moralista de las gafas oscuras

Ciccio Barbi: el ingeniero del coche

Giulio Paradisi: el chico del auto

Giuliano Gemma: Ercole

Otto e mezzo —Fellini, ocho y medio—

Año: 1963

Film: Blanco y negro

Duración: 114 min

Producción: Cineriz —Roma— e Francinex —Paris—

Distribuidora: Francinex —Paris—

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Ennio Flaiano —idea de Federico Fellini—

Guion: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi

Director de fotografía: Gianni Di Venanzo

Operador de cámara: Pasquale De Santis

Música: Nino Rota

Escenografía: Piero Gherardi

Vestuario: Piero Gherardi

Asistente de diseñador de producción: Luciano Riccieri, Vito Anzalone, Orietta Nasalli Rocca

Montaje: Leo Catozzo

Ayudante de dirección: Guidarino Guidi, Giulio Paradisi, Francesco Aluigi

Colaboración artística: Brunello Rondi

Maquillaje: Otello Fava

Peinados: Renata Magnanti

Foto fija: Tazio Secchiaroli

Supervisor guionista: Mirella Comacchio

Productor: Federico Fellini, Angelo Rizzoli

Director de producción: Nello Meniconi

Organización general: Clemente Fracassi, Sandy von Norman

Asistente del director de producción: Mario Basili

Secretaria de producción: Albino Morandin

Reparto

Marcello Mastroianni: Guido Ansemi

Anouk Aimée: Luisa

Sandra Milo: Carla

Claudia Cardinale: Claudia

Rossella Falk: Rossella

Barbara Steele: Gloria

Guido Alberti: Pace, el productor

Madeleine Lebeau: la actriz francesa

Jean Rougeul: el intelectual

Caterina Boratto: la señora de las termas

Annibale Ninchi: el padre de Guido

Giuditta Rissone: la madre de Guido

Edra Gale: la Saraghina

Mario Conocchia: director de producción

Cesare Miceli Picardi: inspector de producción

Tito Masini: el Cardenal

Mario Pisu: Mezzabotta

Jacqueline Bonbon: Yvonne, la cabaretera

Jan Dallas: Maurice, el télépata

Georgia Simmons: la abuela de Guido

Edy Vessel: Edy, la maniquí

Annie Gorassini: la amiga de Pace

Rossella Como: amiga de Luisa

Gilda Dahlberg: la mujer del periodista americano

Olimpia Cavalli: Olimpia

Hazel Rogers: la negra

Bruno Agostini: secretario de producción

Elisabetta Catalano: hermana de Luisa

Sebastiano De Leandro: un sacerdote

Frazie Rippy: el secretario laico del Cardinal

Roberta Valli: la niña

Eva Gioia: la chica del inspector de producción

Dina De Santis: la chica del inspector de producción

Roby Nicolosi: un medicod de las termas

Polidor: un clown

Premios

1963

Oscar a la mejor película en lengua extranjera, mejor vestuario en blanco y negro
—Piero Gherardi—

1963

Nastro d'argento al mejor director —Federico Fellini—, mejor producción
—Angelo Rizzoli—, mejor actriz de reparto —Sandra Milo—, mejor guion original
—Federico Fellini y Ennio Flaiano—, mejor guion —Federico Fellini, Ennio Flaiano,
Tullio Pinelli y Brunello Rondi—, mejor fotografía en blanco y negro —Gianni Di
Venanzo—, mejor música —Nino Rota—

1963

Gran premio en el Festival de Moscú

1963

Nominación Oscar al mejor director —Federico Fellini—, mejor guión original
—Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y Brunello Rondi—

1964

Premio Bodil —Copenague— a la mejor película europea

1964

Nomination Directors Guild of America —Los Angeles— por los extraordinarios
resultados obtenidos por Federico Fellini en la dirección cinematográfica.

Giulietta degli Spiriti—*Giulietta de los espíritus*—

Año: 1965

Film: Color

Duración: 120 min

Producción: Federiz —Roma—, Francoriz —Paris—

Distribuidora: Cineriz

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Tullio Pinelli, de una idea de Federico Fellini

Guion: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi

Director de fotografía: Gianni Di Venanzo —Technicolor—

Operador de cámara: Pasquale De Santis

Música: Nino Rota

Director musical: Carlo Savina

Escenografía: Piero Gherardi

Vestuario: Piero Gherardi

Asistente de diseñador de producción: Luciano Riccieri, E. Benazzi Taglietti,
Giantito Burchiellaro

Asistente de diseñador de vestuario: Bruna Parmesan, Alda Marussig

Montaje: Ruggero Mastroianni

Decoración del escenario: Vito Anzalone

Ayudante de dirección: Francesco Aluigi, Liliana Berti, Rosalba Zavoli

Sonido: Mario Faraoni, Mario Morici

Supervisor guionista: Eschilo Tarquini

Maquillaje: Otello Fava, Eligio Trani

Peinados: Renata Magnanti, Marisa Fraticelli

Ayudante montaje: Adriana Olasio

Productor: Angelo Rizzoli

Director de producción: Mario Basili, Alessandro von Norman

Organización general: Clemente Fracassi

Asistente del director de producción: Walter Benelli

Secretaria de producción: Renato Fié, Ennio Onorati

Reparto

Giulietta Masina: Giulietta Boldrini

Mario Pisu: Giorgio

Sandra Milo: Susy, Iris, Fanny

Valentina Cortese: Valentina

Caterina Boratto: la madre de Giulietta

Lou Gilbert: el abuelo de Giulietta

Sylva Koscina: Sylva, hermana de Giulietta

Luisa della Noce: Adele, la otra hermana de Giulietta

José Luis De Vilallonga: José

Valeska Gert : Nhishma, la vedette

Silvana Jachino: Dolores

Fred Williams: príncipe árabe

Milena Vukotic: asistente de Giulietta

Genius: Genius il medium pederasta

Dany Paris: la amiga desesperada de Susy

Alberto Plebani: el detective privado

Yvonne Casadei: camarera de la corte de Susy

Mario Canocchia: el abogado de la familia

Cesarino Miceli Picardi: amigo de Giorgio

Felice Fulchignoni: Doctor Raffaele

Lia Pistis: amiga de la playa

Alba Cancellieri: Giulietta de niña

Premios

1965

Nastro d'argento a la mejor actriz de reparto —Sandra Milo—, mejor fotografía en color —Gianni Di Venanzo—, mejor guion —Piero Gherardi—, mejor vestuario —Piero Gherardi—

1965-1966

David de Donatello a la mejor actriz —Giulietta Masina—

Tre passi nel delirio —*Historias extraordinarias*, episodio *Toby Dammit*—

Año: 1968

Film: Color

Duración: 37 min

Producción: P.E.A. —Roma—, Les Films Marceau —Paris—, Cocinor —Paris—

Distribuidora: P.E.A. —Roma—

Dirección: Federico Fellini

Argumento: inspirado libremente en el relato *Nunca apuestes tu cabeza con el diablo*, de Edgar Allan Poe

Guion: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Director de fotografía: Giuseppe Rotunno —Technicolor-Eastmancolor—

Música: Nino Rota

Escenografía: Pietro Tosi

Vestuario: Pietro Tosi

Montaje: Ruggero Mastroianni

Operador de cámara: Giuseppe Maccari

Efectos especiales: Joseph Natanzon

Canciones: "Ruby" di Mitchell Parish —parole— e Heinz Roemheld —musica—

Cantantes: Ray Charles

Decoración del escenario: Carlo Leva

Asistente de dirección: Eschilo Tarquini, Francesco Aluigi, Liliana Betti

Ayudante montaje: Adriana Olasio, Wanda Olasio

Director de producción: Tommaso Sagone

Organización general: Enzo Provenzale

Productor: Alberto Grimaldi, Raymond Eger

Terence Stamp: Toby Dammit

Salvo Randone: Padre Spagna

Antonia Pietrosi: la actriz

Polidor: un viejo actor

Anne Tonialetti: comentarista televisiva

Fabrizio Angeli: el primer director

Ernesto Colli: el segundo director

Aleardo Ward: el primer entrevistado

Paul Cooper: el segundo entrevistado

Marisa Traversi: asistente a la fiesta

Rick Boyd: participante de la fiesta

Mimmo Poli: participante de la fiesta

Marina Yaru: la niña

Brigitte: la niña de dos metros de altura

Fellini-Satyricon —*El Satiricón de Fellini*—

Año: 1969

Film: Color

Duración: 138 min

Producción: P.E.A. —Roma—, Les - Productions Artistes Associeés —Paris—

Distribuidora: P.E.A. —Roma—

Dirección: Federico Fellini

Argumento: liberamente tratto da Petronio Arbitro

Guión: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Director de fotografía: Giuseppe Rotunno

Operador de cámara: Giuseppe Maccari

Efectos ópticos: Joseph Natanzon

Música: Nino Rota con la collaborazione di Ilhan Mimaroglu, Tod Docksader, Andrew Rudin

Idea de escenografía: Federico Fellini

Escenografía: Danilo Donati, Luigi Scaccianoce

Vestuario: Danilo Donati

Decoración del escenario: Danilo Donati

Asistente de diseñador de producción: Dante Ferretti, Carlo Agate

Asistente de diseñador de vestuario: Franco Antonelli, Renzo Bronchi, Dafne Cirrocchi

Asesor de pinturas: Rino Scordia

Supervisor de pintura: Italo Tomassi

Diseñador del foro: Giorgio Giovannini

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Adriana Olasio

Post-producción: Enzo Ocone

Supervisor guionista: Norma Giacchero

Ayudante de dirección: Maurizio Mein

Asistente de dirección: Liliana Betti, Lia Consalvo

Maquillaje: Rino Carboni

Peinados: Luciano Vito

Consultor en latín: Luca Canali

Foto fija: Mimmo Cattarinich

Productor: Alberto Grimaldi

Jefe de producción: Enzo Provenzale

Asistente del director de producción: Lamberto Pippia, Gilberto Scarpellini,
Fernando Rossi

Secretaria de producción: Michele Pesce

Reparto

Martin Potter: Encolpio

Hiram Keller: Ascilto

Max Born: Gitone

Salvo Randone: Eumolpo

Mario Romagnoli: Trimalcione

Magali Noël: Fortunata

Capucine: Trifena

Alain Cuny: Lica

Fanfulla: Vernacchio

Danika La Loggia: Scintilla

Giuseppe Sanvitale: Abinna

Genius: liberto arricchito

Lucia Bosè: la matrona

Joseph Wheeler: el suicida

Hyllette Adolphe: la esclavo

Tanya Lopert: el emperador

Gordon Mitchell: el maestro

Luigi Montefiori: Minotauro

Marcello Di Falco: procónsul

Elisa Mainardi: Marianna

Donyale Luna: Enotea

Carlo Giordana: el capitán del barco

Pasquale Baldassarre: el hermafrodita

Lina Alberti: el idólo de oro

Premios

1970

Nastro d'argento al mejor actor de reparto —Fanfulla—, mejor fotografía en color —Giuseppe Rotunno—, mejor guion —Danilo Donati y Luigi Scaccianoce—, mejor vestuario —Danilo Donati—

1970

Nominación Oscar al mejor director —Federico Fellini—

Block-notes di una regista—*Fellini: A Director's Notebook*—

Año: 1969

Film: Color

Duración: 60 min

Producción: N.B.C.

Dirección: Federico Fellini

Guion: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Director de fotografía: Pasquale De Santis

Música: Nino Rota

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Adriana Olasio

Productor: Peter Goldfarb

Organización general: Lamberto Pippia

Supervisor guionista: Norma Giacchero

Ayudante de dirección: Maurizio Mein, Liliana Betti

Series unit manager: Joseph Nash

Director de los diálogos: Christopher Cruise

Diálogos Inglés: Eugène Walter

Reparto

Federico Fellini

Giulietta Masina

Marcello Mastroianni

Caterina Boratto

Marina Boratto

David Maumsell

profesor Genius

Cesarino

Bernardino Zapponi

Lina Alberti

I clowns —*Los clowns*—

Año: 1970

Film: Color

Duración: 93 min

Producción: Rai - Radio Televisione Italiana (Italia) - O.R.T.F. (Francia) - Bavaria
Film (R.F.T.) Compagnia Leone cinematografica

Distribuidora: Italnoleggio

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Guion: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Director de fotografía: Dario Di Palma —Technicolor—

Operador de cámara: Blasco Giurato

Música: Nino Rota

Director musical: Carlo Savina

Vestuario: Danilo Donati

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Adriana Olasio

Ayudante de dirección: Maurizio Mein

Asistente de dirección: Liliana Betti

Supervisor guionista: Norma Giacchero

Maquillaje: Rino Carboni

Efectos especiales: Adriano Pischiutta

Peinados: Paolo Franceschi

Escenografía: Renzo Gronchi

Decoración del escenario: Renzo Gronchi

Mezclador de sonido: Alberto Bartolomei

Productor: Elio Scardamaglia, Ugo Guerra

Director de producción: Lamberto Pippia

Reparto

Liana Orfei

Rinaldo Orfei

Nando Orfei

Franco Migliorini

Anita Ekberg

Billi: clown

Scotti: clown

Fanfulla: clown

Reder: clown

Valentini: clown

Merli: clown

Rizzo: clown

Pistoni: clown

Furia: clown

Sbarra: clown

Carini: clown

Terzo: clown

Vingelli: clown

Fumagalli: clown

Zerbinati: clown

Los cuatro Colombaioni: clowns

Los Martana: clowns

Maggio: clown

Janigro: clown

Maunsell: clown

Peverello: clown

Sorrentino: clown

Valdemaro: clown

Bevilacqua: clown

Maya Morin: la tripulante

Lina Alberti: miembro de la tripulación

Alvaro Vitali: miembro de la tripulación

Gasparino: miembro de la tripulación

Alex: clown francés

Barrio: clown francés

Père Lorient: clown francés

Ludo: clown francés

Charlie Rivel : clown francés

Maiss : clown francés

Nino: clown francés

Pierre Etaix

Victor Fratellini

Annie Fratellini

Baptiste Rémy

Tristani Rémy

Pipo

Rhum

Buglioni

Premios

1971

Nastro d'argento al mejor vestuario —Danilo Donati—

Roma

Año: 1972

Film: Color

Duración: 119 min

Producción: Ultra Film —Roma—, Les Productions Artistes Associeés —Paris—

Distribuidora: Italnoleggio

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Guion: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Director de fotografía: Giuseppe Maccari (Technicolor)

Operador adjunto: Pietro Servo

Asistente de cámara: Roberto Aristarco, Michele Picciaredda

Música: Nino Rota

Director musical: Carlo Savina

Idea de escenografía: Federico Fellini

Escenografía: Danilo Donati

Vestuario: Danilo Donati

Asistente de diseñador de producción: Giorgio Giovannini, Ferdinando Giovannoni

Decoración del escenario: Andrea Fantacci

Asistente de diseñador de vestuario: Romano Massara, Rita Giacchero

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Adriana Olasio, Leda Bellini

Ayudante de dirección: Maurizio Mein

Asistente de dirección: Paolo Pietrangeli, Tonino Antonucci

Efectos especiales: Adriano Pischiutta

Maquillaje: Rino Carboni

Peinados: Amalia Paoletti

Supervisor guionista: Norma Giaccherio

Mezclador de sonido: Renato Caduer

Coreografía: Gino Landi

Frescos y retratos: Rinaldo Geleng, Antonello Geleng, Giuliano Geleng

Organización general: Danilo Marciani

Director de producción: Lamberto Pippia

Asistente del director de producción: Alessandro Gori, Fernando Rossi, Alessandro Sarti

Reparto

Marcello Mastroianni

Anna Magnani

Gore Vidal

John Francis Lane

Alberto Sordi

Peter Gonzales: Fellini a los dieciocho años

Fiona Florence: Dolores

Marne Maitland: guía de las catatumbas

Britta Barnes

Pia De Doses: la princesa

Renato Giovannoli

Elisa Mainardi

Paule Riut

Paola Natale

Marcelle Ginette Bron

Mario Del Vago

Alfredo Adami

Stefano Mayore

Gudrun Mardou Khiess

Giovanni Serboli

Angela De Leo

Libero Frissi

Dante Cleri: un padre de familia

Mimmo Poli: un cliente

Galliano Sbarra: presentador

Alvaro Vitali

Norma Giacchero: entrevistadora

Federico Fellini

Premios

1972

Festival de Cannes: Gran Premio de la técnica a la película

1973

Premio de la crítica SFCC —Le Syndicat Français de la Critique de Cinéma— a la mejor película en lengua extranjera

1973

Nomination BAFTA —British Academy of Film and Television Arts Awards— al mejor guion —Danilo Donati—

Amarcord

Año: 1973

Film: Color

Duración: 127 min

Producción: F.C. Produzioni —Roma—, P.E.C.F. —Paris—

Distribuidora: Dear International

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Tonino Guerra, de una idea de Federico Fellini

Guion: Federico Fellini, Tonino Guerra

Director de fotografía: Giuseppe Rotunno

Operador de cámara: Giuseppe Maccari

Operador adjunto: Massimo Di Venanzo, Roberto Aristarco

Música: Nino Rota

Director musical: Carlo Savina

Idea de escenografía: Federico Fellini

Escenografía: Danilo Donati

Vestuario: Danilo Donati

Diseñador del foro: Giorgio Giovannini

Colaborador dirección artística: Antonello Geleng, Massimo Geleng

Asistente de diseñador de vestuario: Rita Giaccheri, Aldo Giuliani

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Adriana Olasio

Sonido: Oscar De Arcangelis

Supervisor guionista: Norma Giacchero

Ayudante de dirección: Maurizio Mein

Asistente de dirección: Liliana Betti, Gerald Morin, Mario Garriba

Maquillaje: Rino Carboni

Efectos especiales: Adriano Pischiutta

Peinados: Amalia Paoletti

Decoración del escenario: Andrea Fantacci

Pintor decorados: Italo Tomassi

Productor: Franco Cristaldi

Director de producción: Lamberto Pippia

Asistente del director de producción: Alessandro Gori, Gilberto Scarpellini

Reparto

Bruno Zanin: Titta

Pupella Maggio: Miranda, la madre de Titta

Armando Brancia: Aurelio, el padre de Titta

Stefano Proietti: Oliva, el hermano de Titta

Giuseppe Lanigro: el abuelo de Titta

Nandino Orfei: el "pataca", tío de Titta

Ciccio Ingrassia: Teo, el tío loco

Carla Mora: Gina, la camarera

Magali Noël: la Gradisca

Luigi Rossi: el abogado

Maria Antonella Beluzzi: la tabaccaia

Josiane Tanzilli: la "Volpina"

Domenico Pertica: el ciego de Cantarel

Antonino Faà di Bruno: il Conte di Lovignano

Carmela Eusepi: la figlia il Conte di Lovignano

Gennaro Ombra: Biscuin

Gianfilippo Carcano: Don Balosa

Francesco Maselli: Bongioanni, el profesor de ciencias

Dina Adorni: señora De Leonardis, la profesora de matemáticas

Francesco Vona: Candela

Bruno Lenzi: Gigliozzi

Lino Patruno: Bobo

Armando Villella: Fighetta, el profesor de griego

Francesco Magno: el director Zeus

Gianfranco Marrocco: el chico Conte Portavo

Fausto Signoretti: il vetturino Madonna

Donatella Gambini: Aldina Cordini

Fides Stagni: la profesora de bellas artes

Fredo Pistoni: Colonia

Marcello Di Falco: el Príncipe

Bruno Scagnetti: Ovo

Alvaro Vitali: Naso

Ferdinando De Felice: Cicco

Premios

1974

Oscar a la mejor película en lengua extranjera

1974

Nastro d'argento al mejor director —Federico Fellini—, mejor guion original
—Federico Fellini y Tonino Guerra—

1973-1974

David de Donatello al mejor director —Federico Fellini—

1975

Nominación al Oscar al mejor director —Federico Fellini— y mejor guion original
—Fellini y Tonino Guerra—

1975

Premio Bodil —Copenague— a la mejor película europea

1974

Premio NYFCC —New York Film Critics Circle— a la mejor película y al mejor
director —Federico Fellini—

1975

Premio de la crítica SFCC —Le Syndicat Français de la Critique de Cinéma— a la mejor película en lengua extranjera

1974

Premio Kinema Jumbo —Tokio— al director —Federico Fellini— de la mejor película en lengua extranjera

***Il Casanova di Federico Fellini* —Casanova—**

Año: 1976

Film: Color

Duración: 170 min

Producción: PEA

Distribuidora: Titanus

Dirección: Federico Fellini

Argumento: basado libremente en "Storie della mia vita" de Giacomo Casanova

Guion: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Director de fotografía: Giuseppe Rotunno —Technicolor—

Operador de cámara: Massimo Di Venanzo

Operador adjunto: Wolfgang Soldati, Bruno Garbuglia

Música: Nino Rota

Director musical: Carlo Savina

Canciones: "La grande mouna" de Tonino Guerra, "La mantide religiosa" de Antonio Amurri, "Il cacciatore di Wurtemberg" de Carl A. Walken

Poemas en el dialecto veneciano: Andrea Zanzotto

Idea de escenografía: Federico Fellini

Escenografía: Danilo Donati

Vestuario: Danilo Donati

Asistente de diseñador de vestuario: Gloria Mussetta, Raimonda Gaetani, Rita

Giacchero

Diseñador del foro: Giantito Burchiellaro, Giorgio Giovannini

Asistente de diseñador de producción: Antonello Geleng

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Adriana Olasio, Marcello Olasio, Ugo De Rossi

Ayudante de dirección: Maurizio Mein, Liliana Betti, Gerard Morin

Supervisor guionista: Norma Giacchero

Asistente del director de producción: Gilberto Scarpellini, Alessandro Gori,
Fernando Rossi

Decoración del escenario: Emio D'Andria

Sonido: Oscar De Arcangelis

Asistente de sonido: Franco De Arcangelis, Massimo De Arcangelis

Mezclador de sonido: Fausto Ancillai

Coreografía: Gino Landi

Asistente de coreógrafo: Mirella Agujaro

Artista escénico: Italo Tomassi

Pinturas: Rinaldo Geleng, Giuliano Geleng

Dibujos de la linterna mágica: Roland Topor

Esculturas: Giovanni Giannesi

Maquillaje: Rino Carboni —Giannetto De Rossi e Fabrizio Sforza per Donald
Sutherland—

Peinados: Vitaliana Patacca

Asistente de estilista: Gabriella Borzelli, Paolo Borzelli, Vincenzo Cardella

Efectos especiales: Adriano Pischiutta

Productor: Alberto Grimaldi

Organización general: Giorgio Morra

Director de producción: Lamberto Pippia

Asistente del productor: Alessandro von Normann, Mario Di Biase

Secretaria de producción: Titti Pesaro, Luciano Bonomi

Reparto

Donald Sutherland: Giacomo Casanova

Tina Aumont: Henriette

Cicely Browne: la marquesa Durfé

Carmen Scarpitta: la señora Charpillon

Diane Kourys: la señora Charpillon

Clara Algranti: Marcolina

Daniela Gatti: Giselda

Margareth Clementi: Suor Maddalena

Mario Cencelli: Doctor Mobius

Silvana Fusacchia: la hija del doctor

Chesty Morgan: Barberina

Adele Angela Lojodice: la muñeca mecánica

Sandra Elanie Allen: la gigante

Clarissa Maryè Roll: Annamaria

Alessandra Belloni: la princesa

Marika Rivera: Astrodi

Angelica Hansen: la actriz jorobada

Marjorie Belle: la Condesa de Waldestein

Marie Marquet: la madre de Casanova

Daniel Emilfork-Berestein: Du Bois

Luigi Zerbinati: el Papa

Premios

1976

Oscar al mejor vestuario —Danilo Donati—

1977

Nastro d'argento a la mejor fotografía —Giuseppe Rotunno—, mejor escenografía
—Danilo Donati—, mejor vestuario —Danilo Donati—

1976-1977

David di Donatello a la mejor música —Nino Rota—

1976

Nominación al Oscar al mejor guion no original —Federico Fellini y Bernardino
Zapponi—

1977

Premio BAFTA —British Academy of Film and Television Arts— a la mejor escenografía —Federico Fellini y Danilo Donati— y al mejor vestuario —Danilo Donati—

1977

Nomination BAFTA —British Academy of Film and Television Arts Awards— a la mejor fotografía —Giuseppe Rotunno—

Prova d'orchestra —*Ensayo de orquesta*—

Año: 1979

Film: Color

Duración: 70 min

Producción: Daime Cinematografica S.P.A. e Rai-TV —Roma—, Albatros
Produktion GmbH —Munich—

Distribuidora: Gaumont - Italia

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini

Guion: Federico Fellini

Colaboración en el guion: Brunello Rondi

Director de fotografía: Giuseppe Rotunno —Technicolor—

Música: Nino Rota

Música consultor: Carlo Savina

Director musical: Carlo Savina

Escenografía: Dante Ferretti

Decoración del escenario: Nazzareno Piana

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Adriana Olasio

Efectos especiales: Adriano Pischiutta

Vestuario: Gabriella Pescucci

Ayudante de dirección: Maurizio Mein

Asistente de dirección: Christa Reeh, Giovanni Bentivoglio

Operador de cámara: Gianni Fiore

Director doblaje: Carlo Baccarini

Organización general: Lamberto Pippia

Productor ejecutivo de la RAI: Fabio Storelli

Reparto

Baldwin Baas: el director de orquesta

Clara Colosimo: la arpista

Elisabeth Labi: la pianista

Ronaldo Bonacchi: el fagot

Ferdinando Villella: el violoncelo

Giovanni Javarone: la tuba

David Mauhsell: el primer violín

Francesco Aluigi: el segundo violín

Andy Miller: el oboe

Sibyl Mostert: la flautista

Franco Mazzieri: la trompeta

Daniele Pagani: la trombón

Luigi Uzzo: el violín

Cesare Martignoni: el clarinete

Umberto Zuanelli: el copista

Filippo Trincia: el responsable de la orquesta

Claudio Ciocca: el sindicalista

Angelica Hansen: violín

Heinz Kreuger: violín

Federico Fellini: voz del entrevistador

Premios

1979

Nastro d'argento a la mejor música —Nino Rota—

La città delle donne —*La ciudad de las mujeres*—

Año: 1980

Film: Color

Duración: 145 min

Producción: Opera Film Produzione —Roma—, Gaumont —Paris—

Distribuidora: Gaumont - Italia

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Guion: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Colaboración en el guion: Brunello Rondi

Director de fotografía: Giuseppe Rotunno —Technovision-Colore—

Operador de cámara: Gianni Fiore

Música: Luis Bacalov

Director musical: Gianfranco Plenizio

Canciones: "Una donna senza uomo è" —letra y música di Mary Francolao—,
"Donna addio" —versi di Antonio Amurri—

Ballet: Mirella Agujaro

Consultor de coreografía: Leonetta Bentivoglio

Idea de escenografía: Federico Fellini

Escenografía: Dante Ferretti

Asistente de diseñador de producción: Claude Chevant

Diseñador del foro: Giorgio Giovannini

Asistente de director artístico: Nazzareno Piana

Decoración del escenario: Bruno Cesari, Carlo Gervasi

Artista escénico: Italo Tomassi

Esculturas: Giovanni Chianese

Pinturas y frescos: Rinaldo Geleng, Giuliano Geleng

Vestuario: Gabriella Pescucci, Piattelli —per Mastroianni—

Asistente de diseñador de vestuario: Maurizio Millenotti, Marcella De Marchis

Ayudante de dirección: Maurizio Mein

Asistente de dirección: Giovanni Bentivoglio, Anonio Amurri

Ayudante de dirección: Jean Louis Godfroy —2ª unidad—

Efectos especiales: Adriano Pischiutta

Sonido: Tommaso Quattrini, Pierre Paul Marie Lorrain

Maquillaje: Rino Carboni

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Bruno Sarandrea, Roberto Puglisi

Ayudante montaje: Adriana Olasio

Productor ejecutivo: Franco Rossellini

Organización general: Lamberto Pippia

Director de producción: Francesco Orefici, Philippe Lorain Bernard —2ª unidad—

Reparto

Marcello Mastroianni: Snàporaz

Anna Prucnal: la mujer de Snàporaz

Bernice Stegers: la señora del tren

Ettore Manni: doctor Sante Kartzone

Iole Silvani: la motociclista campesina

Donatella Damiani: Donatella, la muchacha afectada

Fiammetta Baralla: "Ollio"

Helen G. Calzarelli

Catherine Carrel

Marcello Di Falco: homosexual en la fiesta Kartzone

Silvana Fusacchia

Gabriella Giogelli: la pescadora

Dominique Labourier

Stephane Emilfork

Sylvie Mayer

Meerberger Nahyr

Sibilla Sedat

Katren Gebelein

Alessandra Panelli: massaia con bimbo in braccio

Nadia Vasil

Loredana Solfizi

Fiorella Molinari

Rosaria Tafuri: Sara, la segunda doncella

Sylvie Wacrenier

Carla Terlizzi: una feminista

Jill Lucas: uno de los gemelos

Viviane Lucas: el otro gemelo

Mara Ciukleva: la anciana de ochenta y cinco años

Mimmo Poli: participante de la fiesta de Kartzone

Nello Pazzafini: aparece en la escena final del estadio

Armando Paracino: uno de los tres magos de la secuencia del recuerdo

Umberto Zuanelli: uno de los tres magos

Pietro Fumagalli: uno de los tres magos

Premios

1980

Nastro d'argento al mejor director —Federico Fellini—, mejor fotografía —Giuseppe Rotunno—, mejor vestuario —Gabriella Pescucci—

E la nave va —Y la nave va—

Año: 1983

Film: Color

Duración: 132 min

Producción: RAI Radiotelevisione e Vides Produzione —Italia—, Gaumont
—Francia—. Teatro di posa: Cinecittà

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Tonino Guerra

Guion: Federico Fellini, Tonino Guerra

Textos líricos: Andrea Zanzotto

Director de fotografía: Giuseppe Rotunno —Technicolor—

Operador de cámara: Gianni Fiore

Asistente de cámara: Gian Maria Majorana, Luigi Bernardini

Música: Gianfranco Plenizio —diretta dall'autore—

Orquesta y coro: RAI Radiotelevisione italiana

Director de coro: Ines Meisters

Maestro collaboratore: Elvio Monti

Escenografía: Dante Ferretti

Vestuario: Maurizio Millenotti

Asistente de diseñador de vestuario: Barbara Mastroianni

Coreografía: Leonetta Bentivoglio

Diseñador del foro: Nazzareno Piana, Massimo Razzi

Decoración del escenario: Massimo Tavazzi, Francesco Lo Schiavo

Pinturas y frescos: Rinaldo Geleng, Giuliano Geleng

Pintor decorados: Italo Tomassi

Esculturas: Giovanni Gianese

Efectos: Adriano Pischiutta

Montaje: Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Adriana Olasio, Leda Bellini, Rosanna Landi

Ayudante de dirección: Giovanni Arduino

Asistente de dirección: Andrea De Carlo

Supervisor guionista: Norma Giacchero

Director de producción: Lucio Orlandini

Guion: Catherine Breillat —*troupe francesa*—

Ayudante de dirección: Terry Nahon —*troupe francesa*—

Director de producción: George Dybman —*troupe francesa*—

Asistente del director de producción: Willy Rahau —*troupe francesa*—

Adaptación de los diálogos italianos: Roberto De Leonardis

Reparto

Freddie Jones: Orlando

Barbara Jefford: Ildebranda Cuffari, cantante

Vittorio Poletti: Aureliano Fuciletto, cantante

Peter Cellier: Sir Reginald Dongwy

Elisa Mainardi: Teresa Valegnani, cantante

Norma West: Lady Violet Dongwy

Paolo Paoloni: el maestro Albertini

Sara Jane Varley: Dorotea

Fiorenzo Serra: el gran duque de Harzock

Pina Bausch: la princesa Lherimia

Pasquale Zito: el conde de Bassano

Janet Suzman: Edmea Tetua

Linda Polan: Ines Ruffo Saltini

Philip Loche: Primer ministro

Jonathan Cecil: Ricotin

Maurice Barrier: Ziloev, cantante

Fred Williams: Sebastiano Lepori, cantante

Elizabeth Kaza: fabricante

Mara Zampieri: Ildebranda Cuffari, cantante

Elizabet Norberg Schulxz: Ines Ruffo Saltini, cantante

Nucci Condò: Teresa Valegnani cantante

Giovanni Bavaglio: Aureliano Fuciletto, cantante

Carlo Di Giacomo: Sebastiano Lepori, cantante

Boris Carmeli: Ziloev, cantante

Bernadette Lucarfini: Segundo soprano serbio

Bruno Beccaria: Tenor serbio

Premios

1984

Nastro d'argento al mejor director —Federico Fellini—, mejor fotografía —Giuseppe Rotunno—, mejor escenografía —Dante Ferretti—, mejor vestuario —Maurizio Millenotti—, mejores efectos especiales —Dante Ferretti—

1983-1984

David de Donatello a la mejor película, mejor guión —Federico Fellini y Tonino Guerra—, mejor fotografía —Giuseppe Rotunno—, mejor escenografía —Dante Ferretti—

1983-1984

Premio David Luchino Visconti a Federico Fellini en homenaje a su carrera

1986

Premio Sant Jordi a la mejor película en lengua extranjera

Ginger and Fred

Año: 1985

Film: Color

Duración: 125 min

Producción: PEA —Roma—, Revcom Films in associazione con Anthea —München—, in collaborazione con Rai Uno. Teatro di posa: Cinecittà

Distribuidora: internazionale Sacis, italiana Istituto Luce, Italnoleggio Cinematografico

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Tonino Guerra

Guion: Federico Fellini, Tonino Guerra, Tullio Pinelli

Director de fotografía: Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri

Operador de cámara: Aldo Marchiori, Carlo Tafani, Gianni Fiore

Asistente de cámara: Gianfranco Torinti, Antonio Scaramuzza, Marco Sperduti, Luca Luparini

Música: Nicola Piovani —diretta dall'autore—

Escenografía: Dante Ferretti

Asistente de diseñador de producción: Franco Ceraolo

Efectos especiales: Adriano Pischiutta

Vestuario: Danilo Donati

Decoración del escenario: Gian Franco Fumagalli

Diseñador del foro: Nazzareno Piana

Asistente de diseñador de vestuario: Rosanna Andreoni

Pinturas: Rinaldo Geleng, Giuliano Geleng

Coreografía: Tony Ventura

Montaje: Nino Baragli, Ugo De Rossi, Ruggero Mastroianni

Ayudante montaje: Marcello Olasio

Supervisor guionista: Norma Del Pace Giaccherio

Ayudante de dirección: Gianni Arduini

Asistente de dirección: Filippo Ascione, Daniela Barbiani, Eugenio Cappuccio, Anke Zindler

Maquillaje: Alfredo Tiberi

Peluquera: Aldo Signorelli, Rosa Luciani, Giancarlo Marin

Productor: Alberto Grimaldi

Organización general: Luigi Millozza

Director de producción: Walter Massi, Gianfranco Coduti, Roberto Mannoni, Raymond Leplont

Asistente del director de producción: Tullio Lullo, Fernando Rossi, Vieri Spadoni, Franco Marino

Secretaria de producción: Alessandro Mancini, Lyda Garozzo, Carla Ferroni, Maurizio Pigna, Filippo Spoletini, Marcello Mancini

Director doblaje: Mario Maldesi

Mezclador de sonido: Fausto Ancillai

Reparto

Giulietta Masina: Ginger

Marcello Mastroianni: Fred

Franco Fabrizi: presentador

Frederick Ledenburg: almirante

Augusto Pederosi: travestido

Martin Maria Blau: ayudante de dirección

Jacques Henri Lartigue: el fraile volador

Toto Mignone: Toto

Ezio Marano: intelectual

Antonie Saint Jean: asistente

Frederick Thun: secuestrado

Antonio Lorio: inspector TV

Barbara Scoppa: periodista

Elisabetta Flumeri: periodista

Salvatore Billa: Clarke Gable

Ginestra Spinola: madre voz muerta

Stefania Marini: la secretaria TV

Francesco Casale: mafioso

Gianfranco Casale: mafioso

Gianfranco Alpestre: abogado

Filippo Ascione: pianista

Elena Cantarone: enfermera

Cosimo Chiusoli: la esposa del espectador

Claudio Ciocca: cameraman

Sergio Ciulli: figlio voci trapassati

Federica Paccosi: bailarina

Alessandro Partexano: marinero

Tiziana Bucarella

Leonardo Petrillo: Marcel Proust

Renato Grilli: Franz Kafka

Daniele Aldrovandi: Marty Feldmann

Barbara Montanari: Bette Davis

Barbara Golinska: Marlene Dietrich

Luigi Duca: Adriano Celentano

Eolo Capritti: Kojak

Premios

1986

Nastro d'argento al mejor actor —Marcello Mastroianni—, mejor actriz —Giulietta Masina—, mejor guion —Dante Ferretti—, mejor vestuario —Danilo Donati—

1985-86

David de Donatello al mejor actor —Marcello Mastroianni—, mejor música

—Nicola Piovani—, mejor vestuario —Danilo Donati—

1985-86

Premio David René Clair a Federico Fellini por la película

1986

Nomination BAFTA —British Academy of Film and Television Arts Awards— a la mejor película en lengua extranjera —Federico Fellini y Alberto Grimaldi—

Intervista —*Entrevista*—

Año: 1987

Film: Color

Duración: 113 min

Producción: Aljosha Productions (Ibrahim Moussa), in collaborazione con Cinecittà e Rai Uno

Distribuidora: Academy

Dirección: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini

Guion: Federico Fellini

Colaboración en el guion: Gianfranco Angelucci

Director de fotografía: Tonino Delli Colli (Eastmancolor - Dolby Stereo)

Música: Nicola Piovani con un omaggio a Nino Rota

Sonido: Dolby Spectar Recording

Escenografía: Danilo Donati

Vestuario: Danilo Donati

Montaje: Nino Baragli

Asistente de dirección: Daniela Barbiani, Filippo Ascione

Ayudante de dirección: Fiammetta Profili

Supervisor guionista: Norma Giacchero

Director doblaje: Carlo Baccarini

Efectos sonoros: Luciano Anzelotti, Massimo Anzelotti

Mezclador de sonido: Romano Pampaloni

Organización general: Gino Milozza

Director de producción: Roberto Mannoni

Productor ejecutivo: Pietro Notarianni

Productor: Ibrahim Moussa

Asistente del director de producción: Michele Janczreck

Montaje: Lillo Capoano

Productor ejecutivo de la RAI: Silvio Specchio

Secretaria de producción: Mario Mearelli

Reparto

Federico Fellini

Sergio Rubini: el periodista

Paola Liguori: la diva

Maurizio Mein: asistente de dirección

Nadia Ottaviani: la vestal

Lara Wendel: la esposa

Antonella Ponziani: la ragazza

Pietro Notarianni: el jerarca fascista

Anita Ekberg

Marcello Mastroianni

Maria Teresa Battaglia

Antonio Cantafora

Roberta Carlucci

Ettore Geri

Eva Grimaldi

Armando Marra

Leonello Pio Di Savoia

Gemana Dominici

Adriana Facchetti

Mario Miyakawa

Patrizia Sacchi

Antonello Zanini: el "Chiodo" y todo el equipo de la película

Premios

1987

Festival de Cannes: Premio especial para el 40º aniversario a Federico Fellini por la película y la totalidad de su obra

1987

Gran premio-Trofeo de oro en el Festival de Moscú

1988

Nominación al Premio César a la mejor película

La voce della Luna —*La voz de la luna*—

Año: 1990

Film: Color

Duración: 118 min

Producción: Mario e Vittorio Cecchi Gori, per la C.G. Group Tiger Cinematografica e la Cinemax, con la collaborazione della Rai-Radiotelevisione italiana. Teatri di posa: Stabilimenti Cinematografici Pontini SPA

Distribuidora: Penta Distribuzione

Dirección: Federico Fellini

Argumento: libremente inspirado en la novela "Il poema dei lunatici" de Ermanno Cavazzoni

Guion: Federico Fellini

Colaboración en el guion: Tullio Pinelli, Ermanno Cavazzoni

Director de fotografía: Tonino Delli Colli (Technicolor)

Tecnico del color: Carlo La Bella

Música: Nicola Piovani

Escenografía: Dante Ferretti

Vestuario: Maurizio Millenotti

Asistente de diseñador de vestuario: Alfonsina Lettieri, Carlo Poggioli

Montaje: Nino Baragli

Ayudante de dirección: Gianni Arduini

Asistente de dirección: Daniela Barbiani, Marco Polimeni

Operador de cámara: Marco Spelduti

Asistente de cámara: Massimo Intoppa, Roberto De Franceschi

Diseñador del foro: Massimo Razzi, Nazzareno Piana

Decoración del escenario: Francesco Lo Schiavo

Coreografía: Mirella Agujaro

Sonido: Tommaso Quattrini

Post-producción: Lillo Capuano

Productor ejecutivo: Bruno Altissimi, Claudio Saraceni

Director de producción: Roberto Mannoni

Organización general: Pietro Notarianni, Maurizio Pastrovich

Asistente del director de producción: Piero Spadoni, Nicola Mastrolilli

Reparto

Roberto Benigni: Ivo Salvini

Paolo Villaggio: el perfecto Gonnella

Nadia Ottaviani: Aldina Ferruzzi

Marisa Tomasi: la locomotora

Sim: el oboe

Susy Blady: Susy

Angelo Orlando: Nestore

Dario Ghirardi: el periodista

Dominique Chevalier: el primer hermano de Micheluzzi

Nigel Harris: el primer hermano de Micheluzzi

Vito: el primer hermano de Micheluzzi

Eraldo Turra: el abogado

Giordano Falzoni: el profesor

Ferruccio Brembilla: el médico

Giovanni Javarone: el sepulturero

Lorose Keller: la duquesa

Patrizio Roversi: el hijo del prefetto Gonnella

Uta Schmidt: la abuela

Stefano Antonucci

Premios

1991

Nastro d'argento a la mejor música —Nicola Piovani—

1989-1990

David de Donatello al mejor actor —Paolo Villaggio—, mejor escenografía
—Dante Ferretti—, mejor montaje —Nino Baragli—

EL CONCEPTO DE REALIDAD EN EL CINE DE FEDERICO FELLINI

© Ainhoa Rodríguez López

+34 686 56 63 04

ainholia@yahoo.es